© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1964
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Exch.

Huit siècles de sculpture française

chefs-d'œuvre des Musées de France

Louvre Mai-Juin 1964

HUIT SIÈCLES
DE SCULPTURE FRANÇAISE
CHEFS-D'ŒUVRE
DES MUSÉES DE FRANCE

Huit siècles de sculpture française

chefs-d'œuvre des Musées de France

MUSÉE DU LOUVRE MAI-JUIN 1964

MINISTÈRE D'ÉTAT
AFFAIRES CULTURELLES

Z5068L.

COURTAULD INSTITUTE

64P449.

Palais du Louvre, le 20 avril 1964.

Monsieur le Directeur,

L'exposition de sculptures françaises dont j'ai l'honneur de soumettre le catalogue à votre agrément, peut sembler présomptueuse si l'on envisage son étendue chronologique qui va des maîtres romans à Houdon. Mais, limitée à des œuvres de musées, elle s'incorpore raisonnablement au plan d'action qui associe tous les conservateurs des Musées de France pour exalter notre patrimoine artistique. C'est dans cet esprit que M. Pierre Quoniam et moi-même l'avons conçue et réalisée.

La sculpture tient heureusement une place plus importante que naguère dans le calendrier de nos expositions. Une première fois, nous avons pu grouper des reliefs du XI^e^ et du XII^e^ siècles ; ensuite, des pierres du temps des Cathédrales. Aujourd'hui nous esquissons, à l'aide d'une centaine de pièces, une histoire presque millénaire, sans avoir eu, pour le Moyen Age, à renouveler les appels faits il y a quelques années, ce qui révèle la richesse des collections de Province. D'autre part, plusieurs chefs-d'œuvre du XVIII^e^ siècle sont sortis des réserves du Louvre pour se joindre à ceux qui nous étaient généreusement prêtés par tant de maires et de collègues, et le visiteur pourra voir dans ces marbres ou terres cuites illustres, dont il n'a peut-être même plus la nostalgie, les messagers de l'ouverture des Salles de Flore.

Nous voudrions que la Galerie Mollien constitue durant quelques semaines, à l'orée des vacances, la première étape d'un pèlerinage aux plus beaux domaines de la sculpture française : les églises romanes, les portails de cathédrales, les jardins de Versailles. Puisse en tout cas le rassemblement que nous avons effectué présenter l'exact reflet de huit siècles de création artistique ; c'est-à-dire l'image d'une continuité sans faille, à phases éclatantes, et — malgré les tentations offertes au cours de l'histoire — d'une sereine et fière indépendance.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, je vous prie, l'expression de mes sentiments de très fidèle dévouement.

PIERRE PRADEL,
Conservateur en chef du Département des Sculptures.

Lu et approuvé,
JEAN CHATELAIN,
Directeur des Musées de France.

L'Exposition a pu être réalisée grâce à :

MM. les Préfets de l'Allier, des Hautes-Alpes et de l'Oise.

MM. les Maires de : Aix-en-Provence, Amiens, Angers, Arras, Autun, Avignon, Besançon, Bourges, Brive, Cambrai, Chartres, Cluny, Dijon, Grenoble, Le Havre, Le Mans, Le Puy, Lille, Limoges, Lyon, Mâcon, Marseille, Meaux, Metz, Montargis, Montpellier, Moulins, Narbonne, Nevers Orléans, Poitiers, Rennes, Strasbourg, Toulouse, Troyes, Vienne.

M. le Président de la Chambre de Commerce de Lyon.
MM. les Présidents de la Société Schongauer (Colmar), de la Société d'archéologie lorraine (Nancy et de la Société des Sciences, Lettres et Arts de l'Aveyron (Rodez).

M. Max Querrien, directeur de l'Architecture.
MM. Albert Chauvel et Jacques Dupont, inspecteurs généraux des Monuments historiques.

MM. les conservateurs de : Aix-en-Provence (M. L. Malbos) ; Amiens (M. R. Richard) ; Angers (M. H. de Morant) ; Arras (M. H. Oursel) ; Autun (M. G. Vuillemot) ; Avignon (M. G. de Loye) ; Beauvais (Mme S. Cammas) ; Besançon (Mlle M. L. Cornillot) ; Bordeaux, Musée des Arts décoratifs (M. X. Védère) ; Bourges (M. J. Favière) ; Brive (Mlle M. R. Guillot) ; Cambrai (M. M. Bouvy) ; Chartres (M. R. Gobillot) ; Colmar (M. P. Schmitt) ; Dijon, Musée des Beaux-Arts (M. P. Quarré) ; Musée archéologique (M. P. Lebel) ; Gap (M. P. Aimès) ; Grenoble (Mme G. Kueny) ; Le Havre (M. R. Arnould) ; Le Mans (M. D. Blanc) ; Le Puy (M. R. Gounot) ; Lille (M. A. Chatelet) ; Limoges (M. S. Gauthier) ; Lyon, Musée des Beaux-Arts (Mme M. Rocher-Jauneau) ; Musée lyonnais des Arts décoratifs (M. R. de Micheaux) ; Marseille, Musée Borély (M. F. Benoît, Membre de l'Institut) ; Meaux (M. A. Endrès) ; Metz (M. G. Collot) ; Montargis (Mme J. Auzas) ; Montpellier (M. J. Claparède) ; Moulins (Mme J. Fontséré) ; Nancy, Musée historique lorrain (M. P. Marot, Membre de l'Institut) ; Narbonne (M. C. Viguier) ; Nevers (M. J. Bornibus) ; Orléans (Mlle O. Fradisse) ; Poitiers (M. J.-M. Moulin) ; Rennes (Mlle M. Berhaut) ; Rodez (M. L. Balsan) ; Rouen (Mlle E. Chirol) ; Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (M. V. Beyer) ; Toulouse, Musée des Augustins (M. D. Milhau) ; Troyes (Mlle M. Dubuisson).

L'Exposition a été organisée par :

M. Pierre Pradel,
Conservateur en chef du Département des Sculptures.

M. Pierre Quoniam,
Inspecteur général des Musées.

Mme A. S. Henraux,
Chef des Services administratifs de la réunion des Musées nationaux.

Le Département des Sculptures : M. J. Thirion, Conservateur ; Mlles M. Beaulieu, Conservateur adjoint, et Fr. Baron, Assistante.

M. Ph. Chapu, Assistant à l'inspection générale des Musées.

avec la collaboration de :

M. R. Thévenard, Chef d'atelier et des ateliers des Musées nationaux.

Catalogue rédigé par Mlles Fr. Baron, Assistante et M. Beaulieu, Conservateur adjoint.

Quelques sculptures du Musée du Louvre sont exposées également et leurs notices ne figurent pas dans le Catalogue consacré aux chefs-d'œuvre des Musées de province.

Cat. nº 1.

Le *Saint-Michel* du Musée de Montargis (cat. n° 51) et le *Buste de Barnave* par Houdon (cat. n° 91) ne figurent pas à l'Exposition.

1

LE SIGNE DU LION ET LE SIGNE DU BÉLIER.

Provenant de Saint-Sernin de Toulouse.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE. Haut-relief *Marbre*. H. 1,35 ; L. 0,68.

Transporté au Musée des Augustins le 23 décembre 1800.

On lit sur le fond du relief, en haut : SIGNU (M) LEONIS / SIGNU (M) ARIETIS et, entre les deux femmes : HOC FUIT FACTUM T TEMPORE JULII CESARIS. Ces inscriptions, jointes au détail caractéristique du pied chaussé et du pied nu, fréquent dans les bronzes antiques, font penser que l'artiste du XII^e siècle s'est inspiré d'un modèle gallo-romain dont témoignent deux stèles du Musée de Sens (Esperandieu, t. IV, n° 2769 et 2793). L'œuvre faisait partie d'une représentation complète des signes du Zodiaque qui était encore partiellement en place au début du XVII^e siècle, à la façade de Saint-Sernin de Toulouse ; il faut donc écarter définitivement l'évocation d'une légende selon laquelle, au temps de Jules César, deux vierges toulousaines auraient enfanté un lion et un agneau, symboles du Christ au jour du Jugement.

Les rapports avec les bas-relief de la femme au lion du Portail des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle soulèvent des problèmes chronologiques qui ont été longuement débattus et ne sauraient être évoqués ici. L'influence locale de ce morceau insigne est attestée par la découverte du relief rustique de Nogaro (Gers).

EXPOSITIONS. Paris, *Exposition universelle*, Paris 1900, n° 4622. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n° 948. *Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc*, Toulouse, 1954-55, n° 99.
BIBLIOGRAPHIE. P. Mesplé. *Toulouse, Musée des Augustins, les sculptures romanes*, 1961, n° 206 fig. donne la bibliographie complète.

Toulouse, Musée des Augustins.

2 et 2 *bis*

SAGITTAIRE ET SIRÈNE-OISEAU.

Provenant de la façade occidentale de la basilique

Saint-Sernin de Toulouse.
PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE. Bas-reliefs. *Marbre*. H. 0,33 ; L. 0,43.
Entrés au Musée des Augustins en 1960.

Des descriptions des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles attestent la présence à Saint-Sernin de Toulouse de bas-reliefs ayant perdu leur destination première à la suite d'on ne sait quelles vicissitudes mais que, tenant à les conserver, on avait accrochés tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. C'est ainsi que l'on sait que le Sagittaire figurait à la façade occidentale, à côté d'une image de saint Saturnin. La sirène-oiseau l'accompagnait certainement : dimensions semblables, même technique sur fond de cuvette et tête percée par une flèche identique à celle que lance le poursuivant. A la période révolutionnaire, neuf de ces reliefs demeurèrent autour du chœur, trois furent envoyés au Musée, les autres disparurent. La tourmente passée, les abords de Saint-Sernin constituèrent pour les amateurs d'archéologie un précieux champ d'explorations et de trouvailles ; le marquis de Castellane put alors acheter plusieurs sculptures — dont le Sagittaire et la Sirène — et les utiliser pour orner un pavillon néo-gothique qu'il fit élever dans le parc de son domaine de Maurens-Scopon à quelques lieues de Toulouse. La ville ayant acquis le pavillon depuis longtemps abandonné, treize sculptures et une inscription furent remises au Musée des Augustins en 1960.
On peut rapprocher le Sagittaire, dont l'œil devait être animé d'un élément coloré aujourd'hui disparu, de celui de la Porte des Orfèvres à Saint-Jacques-de-Compostelle.

EXPOSITION. *L'art roman*, Barcelone, 1961, p. 262, n° 415.
BIBLIOGRAPHIE. Paul Mesplé, *Toulouse, Musée des Augustins, les sculptures romanes*, 1961, n° 209, fig. donnant toute la bibliographie antérieure. Ibid. dans *Revue du Louvre*, 1961, p. 168-169, fig.

Toulouse, Musée des Augustins.

3-4
MONSTRES ET RINCEAUX.
Deux chapiteaux provenant de Saint-Sernin de Toulouse (?).
SECONDE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,42 ; L. 0,62 ; Pr. 0,42.
Entrés au Musée des Augustins en 1960.

Ces deux chapiteaux ont décoré l'encadrement d'une porte du pavillon romantique du marquis de Castellane à Maurens-Scopon (Tarn). On ne possède aucune attestation d'origine mais M. Paul Mesplé a montré les rapports étroits qui unissent ces œuvres avec d'autres éléments demeurés en place à Saint-Sernin, notamment avec un des chapiteaux de la porte Miégeville — le seul qui ne soit pas historié — et les chapiteaux de la porte occidentale. Les souvenirs antiques qui se manifestent à la porte Miégeville par une tête de satyre aux cornes opulentes se retrouvent ici : des visages d'éphèbes figurent à la base du chapiteau orné de lions mordant des lianes.
D'une magnifique ampleur décorative et d'un très beau style, ces morceaux font aussi penser aux chapiteaux du cloître de Saint-Sernin dans lesquels on retrouve les monstres antithétiques à l'aspect dodu et à la toison divisée en grosses mèches. Le sens du volume, la souplesse des lignes évoquent l'art du cloître de Silos et témoignent des courants étrangers qui enrichirent les ateliers languedociens, sans pour cela tarir leur sève originale et forte.

BIBLIOGRAPHIE. P. Mesplé, *Sculptures romanes et gothiques de l'église Saint-Sernin* dans *Revue du Louvre*, 1961, 170-171 fig. Ibid., *Toulouse, Musée des Augustins, les sculptures romanes*, 1961, n° 243 et 244.

Toulouse, Musée des Augustins.

5
LE ROI DAVID.
Provenant du portail de la salle capitulaire du prieuré Notre-Dame de la Daurade à Toulouse.
VERS 1180. Haut-relief. *Pierre*, H. 1,13 ; L. 0,42 ; Ép. 0,21.

Entre 1060 et 1071, sous l'épiscopat de Durand évêque de Toulouse et abbé de Moissac, le monastère de la Daurade est rattaché à l'ordre de Cluny ; vers 1180 des remaniements sont entrepris dans les bâtiments monastiques, ils sont achevés en 1196. C'est pendant cette troisième campagne de travaux que fut édifié le portail de la salle capitulaire dont l'ordonnance, en partie reconstituée au Musée des Augustins, était complexe : de part et d'autre de l'ébrasement, un avant-corps surmonté d'une frise et couvert de reliefs d'où émergeaient des figures inscrites dans des niches cintrées ; aux angles rentrants, des statues-colonnes surmontées de chapiteaux,

enfin, aux piédroits de la porte, deux reliefs : le roi David et la Vierge en Majesté.
Assis de profil, la couronne posée sur ses longs cheveux, David accorde une harpe d'un type assez particulier qui figure également au portail de Ripoll. Mais l'ensemble de la Daurade dans lequel perce déjà l'esprit de l'art gothique est inspiré du Portail royal de Chartres et le psalmiste est sensiblement postérieur au David de la Porte des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle.

EXPOSITIONS. *Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc*, Toulouse, 1954, n° 111. *L'art roman*, Barcelone, 1961, n° 1904.
BIBLIOGRAPHIE. P. Mesplé, *Toulouse, Musée des Augustins, les sculptures romanes*, 1961, n° 80 fig. donnant toute la bibliographie antérieure.

Toulouse, Musée des Augustins.

6
LA DESCENTE DU CHRIST AUX LIMBES.
Provenant de l'église Saint-Martin de Brive (Corrèze).
SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE. Haut-relief. *Pierre*. H. 0,80 ; L. 0,60.

Au cours des fouilles effectuées en mars 1878 pour établir les fondations du nouveau porche de Saint-Martin de Brive, on mit au jour deux tombeaux et plusieurs fragments de sculpture. Le plus important d'entre eux semble représenter la Descente aux limbes : à travers une porte, Jésus saisit un personnage barbu tandis que des mains se tendent vers lui, suppliantes. Sur d'autres morceaux, plus petits, on distingue des flammes et une jambe enchaînée. Le thème de l' « Anastasis » a été maintes fois traité dans les mosaïques byzantines ; celle de Torcello a inspiré un vitrail de la cathédrale du Mans, sans doute a-t-elle été connue aussi, par l'intermédiaire de quelque miniature, du sculpteur de Brive.
On sait d'autre part que le prieur Hélie de Malemort, dans le dernier quart du XII^e siècle, édifia au flanc sud du monastère l'église dont il ne subsiste que le transept et une partie du chevet. Il convient donc de dater vers 1175-1180 le fragment du Musée de Brive qui présente avec certains chapiteaux — notamment ceux de la chapelle rayonnante sud — d'évidentes affinités de style. On a souligné la ressemblance de ce morceau avec les fragments du portail de Souillac ; peut-être faut-il élargir la comparaison et constituer autour de Beaulieu un groupe de sculptures romanes « limousines » dans lequel le portail de Brive devait occuper une place de choix.

BIBLIOGRAPHIE. L. Bonnay dans *Bull. de la Soc. scient. hist. et archéol. de la Corrèze*, 1878, p. 223, fig. — E. Lefèvre-Pontalis dans *Congr. archéol. Limoges* 1921, p. 269-282, fig. — E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, 1922, p. 104-105. — A. de Laborderie, dans *Bull. de la Soc. scient. hist. et archéol. de la Corrèze*, 1935, p. 12-51, fig. avec bibliographie.

Brive, Musée Ernest-Rupin.

7
ADAM ET EVE.
Chapiteau provenant de l'église abbatiale Saint-Pierre de Cluny ; autrefois engagé dans la pile nord, à l'entrée du chœur.
VERS 1109-1113. *Pierre*. H. 0,76.

Ce chapiteau était encore en place en 1823, au moment de la démolition du chœur de l'église qui avait été vendue à l'époque révolutionnaire. Il fut abrité dans la chapelle de Bourbon où Guilhermy note sa présence en 1854 ; déposé au musée Ochier en 1892, il est maintenant exposé au Musée du Farinier. On y voit Adam et Eve tentés par le serpent, manger le fruit défendu puis, après la faute, essayer de se dérober au regard de Dieu.
Il serait vain de discuter encore une fois de la date des chapiteaux de Cluny. Les rapports de style évidents entre les chapiteaux des piles du chœur (Adam et Eve et le Sacrifice d'Abraham) et les fragments retrouvés du portail occidental, exécuté vers 1109-1113, justifient la thèse selon laquelle la même équipe de sculpteurs, dans le même temps, aurait taillé le portail et les chapiteaux adossés, ceux des colonnes isolées du rond-point ayant été terminés vers 1113-1118 en se servant des échafaudages montés pour l'exécution de la grande peinture de l'abside.

EXPOSITION. *Chefs d'œuvre de l'art français*, 1937, n° 943.
BIBLIOGRAPHIE. A. Kingsley-Porter dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, II, p. 76 et suiv. — P. Deschamps, *ibid.*, 1922, II, p. 65 et suiv. — C. Oursel, dans *Revue archéologique*, 1923, I, p. 255-289. — P. Deschamps, *ibid.*, 1924, I, p. 163-173. — E. Mâle, *L'art religieux...*, I, p. 321. — K.-J. Conant, dans *Speculum*, 1929, p. 3-26, 168-170, 291-302, 443-450, *ibid.*, 1930,

Cat. nº 7.

p. 77-94 et 278-287 et dans *Bulletin monumental*, 1930, p. 381 et suiv. — P. Deschamps dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1930 ; II, p. 157-176 et 205-218. — K.-J. Conant, *ibid.*, 1931, II, p. 141-154 et 189-204. — M. Aubert dans *Congrès archéologique*, Lyon, 1935, p. 518 et *La Sculpture française au Moyen Age*, 1946, p. 90-92. M.-L. Levent-Domela Nieuwenhuis, *Catalogue du Musée Ochier*, n° 13 (Thèse inédite à l'École du Louvre, 1951).

Cluny, Musée du Farinier.

8

CLEF DE VOUTE.

Provenant du narthex de l'église abbatiale de Cluny (Saône-et-Loire).

VERS 1113-1118. *Pierre*. Diam. 0,83.

Entrée au Musée en 1865 avec d'autres sculptures provenant du dépôt établi dans la chapelle de Bourbon.

Sur la large bordure circulaire du médaillon dans lequel s'inscrit l'Agneau on peut encore lire :

IN CELLO MAG:..... HIC PARVULUS.

Cette clef de voûte peut être identifiée avec celle de la cinquième travée du narthex décrite par Ph. Bouché de la Bertillière à la fin du XVIII^e siècle.

On admet que le désastre de 1125 n'affecta que les parties hautes de la nef. Aucun texte ne permet de penser que le portail et la chapelle Saint-Michel déjà construite se soient effondrés, encore moins les deux travées occidentales du narthex. Ces deux travées sont de peu postérieures à l'exécution de la façade et datent, comme elle, de l'abbatiat de Ponce de Melgueil (avant 1118). Le narthex ne fut achevé qu'en 1220 par Roland de Hainaut, et l'arrêt des travaux se marque par la suppression du décor des clefs de voûte.

EXPOSITION. *L'art roman*, Barcelone, 1961, n° 343.

BIBLIOGRAPHIE. Ph. Bouché de la Bertillière, *Description historique et chronologique* ... 1793-1798. B.N. Nouv. Acq. fr. 4336. — Bruel, *Album historique de Cluny* 910-1910, 1910. — Abbé Terret, *La sculpture bourguignonne, Cluny*, 1914, p. 137, pl. LIX. — J. Virey, *Eglises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon*, 1935, p. 222. — Marcel Aubert, dans *Congrès archéol.*, 1935, p. 503-522. — M.-L. Levent-Domela Nieuwenhuis, *Catalogue du Musée Ochier* n° 29 (Thèse inédite à l'École du Louvre, 1951).

Cluny, Musée Ochier.

9

ROSACES ET ANIMAUX FANTASTIQUES.

Fragment de corniche provenant vraisemblablement du narthex de l'église abbatiale de Cluny (Saône-et-Loire).

VERS 1113-1118. *Pierre*. H. 0,27 ; L. 1,50.

On sait par une description ancienne que le narthex à nef et collatéraux de la grande église de Cluny comprenait cinq travées. Les grandes arcades dont le cintre était brisé avaient leurs voussures décorées à droite d'un chapelet de grosses perles, à gauche d'un décor en forme d'échiquier. Les chapiteaux des pilastres tournés vers le nef étaient surmontés d'un groupe de quatre colonnes qui supportaient une corniche sur laquelle étaient sculptés, à droite des damiers, à gauche des « roses et des animaux monstrueux ». Il semble bien que ce décor corresponde exactement à celui du morceau exposé.

On a maintes fois souligné les analogies des parties basses de la nef du narthex clunisien avec la portion correspondante de la nef de l'église du prieuré de Paray-le-Monial ; d'autre part, la fréquence à Cluny de l'union des représentations zoomorphiques avec des motifs floraux ou linéaires, la puissance et la largeur du style contribuent à classer ce morceau parmi les meilleurs exemples de la décoration bourguignonne du début du XII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Cf. Numéro précédent et J. Virey *Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*, 1926. — Ibid. *L'abbaye de Cluny*, 3^e édition, 1950, p. 28-29.

Cluny, Musée du Farinier.

10

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Provenant du tympan du portail nord de la cathédrale d'Autun (?).

PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE. Haut-relief. *Pierre*. H. 0,78 ; L. 0,49.

Le portail du croisillon nord de Saint-Lazare d'Autun a été mutilé en 1766 sur l'ordre du chapitre qui fit enlever le tympan et le trumeau. En place il ne subsiste qu'une archivolte et quatre chapiteaux ; pour imaginer le décor primitif on ne dispose plus que d'une brève description datant de 1482 et, en dehors de la célèbre « Eve », de quelques fragments parmi lesquels l'Assomption de la Vierge, découverte en 1907 à

Cat. nº 10.

l'intérieur d'un mur, place du Terreau. On sait qu'au centre du tympan figurait la résurrection de Lazare, au linteau Adam et Ève, au trumeau saint Lazare évêque de Marseille, coiffé de sa mitre.

Ce relief représente la scène de l'Assomption de la Vierge et non celle du Ravissement de Marie-Madeleine, parce que l'épisode de la grotte de la Sainte-Baume n'est pas mentionné avant le XIII^e siècle, et parce qu'une tombe de même dessin surmontée d'un arc, se voit dans une scène de la résurrection des Morts du tympan ouest ; il s'agit donc bien d'un sépulcre et non d'une grotte. D'autre part, un rapport symbolique existant entre la résurrection de Lazare, symbole de l'humanité délivrée, et la chûte d'Adam et d'Eve, il semble logique de relier à ce thème celui bien connu du monde perdu par Ève et réhabilité par la Vierge.

Il ne peut être question de reprendre ici la discussion des théories nouvelles qui attribuent toute la sculpture d'Autun au fameux Gislebertus, qui a signé le tympan ouest ; les deux grands anges qui soutiennent la Vierge font évidemment penser à ce maître exceptionnel, mais les détails de la draperie jetée sur le sarcophage, le côté anecdotique, presque familier de la scène, rappellent le chapiteau du Sommeil des Mages qui est d'une délicieuse naïveté, mais d'un sentiment et d'un style absolument opposés à la grandeur épique du portail ouest.

BIBLIOGRAPHIE. *Mém. de la Soc. éduenne*, t. XXXV, 1907, p. 376. — E. Mâle dans *Congrès archéol. Avallon*, 1907, p. 537 et *L'art religieux du XII^e siècle*, 1922, p. 216, fig. — Abbé Terret, *La sculpture bourguignone, Autun*, 1925, II, p. 50 et suiv. — D. Grivot et G. Zarnecki, *Gislebertus sculpteur d'Autun*, 1960, p. 138-144 fig.

Autun, Musée Rolin.

11

DEUX PERSONNAGES PARMI DES MOTIFS VÉGÉTAUX.

Chapiteau provenant de Saint-Hilaire de Poitiers.

SECONDE MOITIÉ DU XI^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,44 ; L. 0,57 ; Pr. 0,41.

A gauche, un homme à mi-corps dans un décor végétal, à droite un personnage en pied, barbu, tenant une tige : l'iconographie reste obscure. Il y a, entre cette œuvre et un autre chapiteau représentant deux lions affrontés de part et d'autre de l'arbre de vie, une telle similitude de matériau et de facture qu'il semble légitime de leur assigner une même origine. Or le chapiteau aux lions provient de l'ancien chœur de Saint-Hilaire de Poitiers et appartient vraisemblablement à la seconde campagne de travaux, entreprise après 1044 par Agnès de Bourgogne, comtesse de Poitou, campagne qui comportait la reprise générale des travaux antérieurs et se poursuivit jusqu'en 1068. Les vêtements longs et la barbe du personnage de droite incitent d'ailleurs à dater de la seconde moitié du XI^e siècle ce chapiteau qui a fait partie des collections de la Société des Antiquaires de l'Ouest et est entré au Musée des Beaux-Arts en 1951.

BIBLIOGRAPHIE. R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, 1948, p. 51-56, 85-88 etc. — M. Aubert, *Saint-Hilaire de Poitiers* dans *Congrès archéol.*, 1951, p. 44-57. — Marc Sandoz *Eléments datables d'art pré-roman et roman...* 1958 (extrait de *Dibutade*), p. 13-15 fig. et *Catalogue d'art pré-roman et roman du Musée des Beaux-Arts de Poitiers*, 1959, n° 9, pl. II.

Poitiers, Musée des Beaux-Arts.

12

CHAPITEAU DIT DE LA « DISPUTE ».

Provenant de Saint-Hilaire de Poitiers.

DÉBUT DU XII^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,60 ; L. 0,98 ; Pr. 0,38.

Inspiré d'une des miniatures de l'Apocalypse de Beatus, le sujet de ce chapiteau, apparemment profane, porte en lui un symbole difficile à déchiffrer, qui doit découler de quelque fable populaire si l'on en juge par les exemples de lutteurs ou d'hommes appuyés sur des béquilles qui se rencontrent en Saintonge, par exemple à Nouaillé, à Saint-Hilaire de Melle, à Villiers-sur-Chizé. L'inscription gravée sur l'astragale reste mystérieuse.

Trouvé en 1837 rue de la Tranchée, à Poitiers, déposé à cette date au musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest, le chapiteau est entré au Musée des Beaux-Arts en 1951. Il provient de l'église Saint-Hilaire de Poitiers. Il suffit pour s'en convaincre de le comparer aux chapiteaux encore en place et qui représentent sur la pile sud-ouest du transept la Nativité et la Fuite en Égypte, la mort de saint Hilaire à l'angle du croisillon nord et du collatéral nord. La « Dispute » appartient donc aux travaux exécutés dans le premier quart du XII^e siècle, aux

Cat. nº 12.

frais de quelques particuliers, à l'exclusion du duc Guillaume IX excommunié en 1114 et de son fils et successeur qui ne se soumit qu'en 1135.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, 1937, n° 902.

BIBLIOGRAPHIE. *Cat. du Musée de la Soc. des Ant. de l'Ouest*, n° 523 (Publié dans *Mém. des Ant. de l'Ouest*, 1883, p. 504. — *Mém. des Ant. de l'Ouest*, 1904, p. 196. — *Congrès archéol. Poitiers*, 1903, p. 400, fig. — A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture*, t. VII, pl. 913. — E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, 1922, p. 15-16, fig. — R. Crozet, *L'art roman en Poitou*, 1948, p. 213-214. — Marcel Aubert dans *Congrès archéol.*, Poitiers, 1951, p. 44 et suiv. — Marc Sandoz, *Cat. d'art pré-roman et roman du Musée des Beaux-Arts*, 1959, n° 19, fig.

Poitiers, Musée des Beaux-Arts.

13

TÊTE D'HOMME.

Modillon de corniche.

XII^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,23 ; L. 0,20.

On ignore la provenance de ce modillon qui a fait partie des collections de la Société des Antiquaires de l'Ouest ; le front ridé, les gros yeux globuleux, le traitement humoristique de la barbe et de la moustache composent une physionomie savoureuse. On trouve çà et là, en Poitou, d'étonnantes caricatures d'une verve presque rabelaisienne, les modillons de Notre-Dame de Chauvigny, de Rouillé, de Morthemer, de Civray, d'Airvault, de Foussais ou d'Aulnay-de-Saintonge, peuvent être rapprochés de celui du Musée de Poitiers.

BIBLIOGRAPHIE. René Crozet, *L'art roman en Poitou*, 1948, p. 232-236.

14-15

HUMILITAS ET SUPERBIA. CARITAS ET INVIDIA.

Deux chapiteaux de la porte méridionale de l'ancienne église abbatiale Saint-Pierre de Vienne (Isère).

VERS 1130-1135. *Pierre*. H. 0,26. L. 0,21.

Au cours des XI^e et XII^e siècles l'abbaye Saint-Pierre de Vienne s'enrichit considérablement ; de cette ère de prospérité datent le clocher, le parement extérieur et la corniche de l'abside, et surtout, le portail sud qui ouvrait sur le cloître aujourd'hui détruit. Cette porte se compose de deux colonnettes octogonales surmontées de chapiteaux : celui de gauche montre un cavalier bien en selle et un autre dont le cheval est sur le point de s'abattre, c'est la représentation classique de l'orgueil ; celui de droite oppose la charité à l'envie, transcrivant la Psychomachie de Prudence. Au tympan figure une très belle statue assise de saint Pierre et une inscription en vers léonins :

NON PETRUS HIC PETRA, ROME PETRUS ET SUPER AETHRA AD FORMAM CUIUS SPECIES IMAGINIS HUIUS.

On sait que le thème du combat des vertus et des vices, d'abord lié à celui du Jugement dernier, a ensuite été rapproché de la représentation des Apôtres, témoins du jugement.

Les deux chapiteaux ont été récemment remis en place mais, comme l'ensemble du portail fait partie du Musée lapidaire, ils n'ont été que très légèrement fixés, ce qui a permis leur transport. Les inscriptions qui désignent les sujets des chapiteaux, comme celle qui est gravée sur le tympan, n'ont pas de lettres entrelacées ou enclavées, mais mêlent aux belles capitales quelques onciales ornées, détails propres aux lapicides viennois du second quart du XII^e siècle (Cf. Paul Deschamps dans *Bull. mon*, 1929, p. 38, fig. 33). Ces détails se retrouvent identiques sur le phylactère que tient le saint Jean de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne. D'autre part, les proportions massives, les têtes carrées des personnages des chapiteaux, la facture même paraissent issues de l'atelier auquel sont dûs la plupart des chapiteaux des quatre travées orientales de la nef de Saint-Maurice, les plus anciennes, puisque la construction a avancé d'Est en Ouest. La date de 1130-1135, qui correspond à la chronologie de Saint-Maurice, doit donc aussi s'appliquer aux chapiteaux de la porte méridionale de Saint-Pierre de Vienne.

BIBLIOGRAPHIE. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle...* 1922, p. 439-441 et *L'art religieux du XIII^e siècle...* 1923, p. 99-106. — Jules Formigé, *Abbaye de Saint-Pierre* (de Vienne) dans *Congrès archéol.* 1923, p. 77-94. — Jean Vallery-Radot, *Saint-Maurice de Vienne* dans *Bull. Mon.*, 1952, p. 377 et suiv.

Vienne, Musée lapidaire.

16

CHRIST EN MAJESTE.

Bas-relief provenant de la cathédrale de Rodez.

Cat. nº 15.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE. *Marbre.* H. 0,52 ; L. 0,43.

Dans la chapelle absidale de la cathédrale de Rodez, on voit fixée sur la paroi nord, une table d'autel en marbre ornée sur le pourtour de la cuvette d'un cadre de lobes. Ce bel exemplaire d'une série étudiée par M. Paul Deschamps porte une inscription qui le fait attribuer à l'épiscopat du dernier Deusdedit qui occupa le siège de Rodez de 961 à 1004.
Au Musée Fenaille se trouvent quatre colonnettes de marbre et le bas-relief du Christ en Majesté qui semblent bien avoir recouvert le massif de maçonnerie sur lequel reposait l'autel de Deusdedit. Mais il est impossible d'attribuer à ce relief une date antérieure à la première moitié du XII[e] siècle : les plis concentriques rappellent les procédés calligraphiques des enlumineurs, le décor de la mandorle s'inspire d'un travail d'orfèvrerie et devait être, comme les galons du vêtement, l'A et l'Ω, incrusté de pâtes de verre ou de lamelles de métal. Le Christ de Rodez a été rapproché de ceux des tympans de Saint-Lazare d'Autun et de Vézelay ; on peut admettre que, vers 1125, le massif de maçonnerie de l'autel ait été rhabillé en même temps qu'on gravait sur la table l'inscription qui authentiquait les reliques. Ainsi s'expliquerait de façon satisfaisante la faible épaisseur du marbre et le caractère précieux de son décor.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'art français,* 1937, n° 949.
BIBLIOGRAPHIE. L. Masson, *Guide du Musée,* 2[e] partie, archéologie, 1884, p. 51 et 108, n° 297. — Abbé Vialettes, *Autel de Deusdedit* dans *Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron,* t. XV, 1899, p. 37-73. — Paul Deschamps, *Tables d'autel de marbre exécutées dans le midi de la France aux X[e] et XI[e] siècles,* dans *Mélanges F. Lot,* 1925, p. 137-168. — Ibid., *La sculpture romane,* 1930, p. 27, pl. 22 b. — L. Bousquet dans *Congrès archéol.,* 1937, p. 376-377 et *La cathédrale pré-gothique de Rodez,* 1948, p. 131.

Rodez, Musée Fenaille.

17
CHAPITEAU ORNÉ DE SCÈNES DE L'ENFANCE DU CHRIST.

MILIEU DU XII[e] SIÈCLE. *Pierre.* H. 0,37 ; L. 0,35 ; Pr. 0,25.

L'Annonciation, la Nativité et la Visitation se succèdent sur les deux faces sculptées de ce chapiteau d'angle qui se sépare nettement de la sculpture romane régionale représentée au Musée de Narbonne par une quarantaine de chapiteaux. Le groupement des personnages, leurs proportions, les draperies dessinant de nombreuses spirales aplaties et superposées font penser à la sculpture de l'Italie du Nord, notamment au chapiteau de l'Enfance du Christ du Musée de Côme et à un autre chapiteau lombardo-émilien du Musée de Lyon représentant le même sujet (Cf. R. Jullian, *Cat. du Musée de Lyon,* 1945, III, 21, pl. V).

EXPOSITION. *L'art roman,* Barcelonne 1961, n° 353.
BIBLIOGRAPHIE. M. Tournal, *Catalogue du Musée de Narbonne,* 1864, n° 555.

Narbonne, Musée des Beaux-Arts.

18
LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU.

Chapiteau provenant de Saint-André de Rosans (Hautes-Alpes).
SECONDE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE. *Marbre.* H. 0,33 ; L. 0,35 ; Pr. 0,31.

Le prieuré clunisien de Saint-André de Rosans n'abritait plus que six moines à la fin du XIII[e] siècle et fut entièrement détruit à l'époque des guerres de religion.
Le musée de Gap a recueilli quatorze fragments décoratifs de styles différents mais de provenance identique qui lui ont été donnés par le maire de Saint-André de Rosans en 1885.
Le sujet est emprunté à l'Évangile de saint Matthieu : deux Saintes Femmes arrivent au sépulcre représenté par un sarcophage porté sur des colonnettes. Un ange ailé montre du doigt le tombeau vide, le second figure sur la petite face du chapiteau.
Les draperies rappellent celles des ateliers provençaux, notamment la ceinture de plis qui entoure la taille, mais l'influence de l'Italie du Nord est manifeste et les rapprochements avec un chapiteau de Modène représentant l'évanouissement de la Madeleine sur le tombeau, le linteau de la cathédrale de Plaisance et même la Présentation au Temple de Borgo San Donnino s'avèrent particulièrement convaincants.

EXPOSITION. *L'art roman,* Barcelone, 1961, n° 349.
BIBLIOGRAPHIE. *Bull. de la Société d'Etude des Hautes-Alpes,* 1882, p. 266 et 1885, p. 225. —

René Louis, *La Visite des Saintes Femmes au tombeau* dans les *Mém. de la Soc. nat. des Antiq. de France*, 1954, p. 109.

Gap, Musée des Hautes-Alpes.

19

CHAPITEAU ORNÉ D'AIGLES.

Provenant de Saint-Trophime d'Arles (?).
FIN DU XII[e] SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,33.

Prenant appui sur une rangée d'acanthes, trois aigles et une chouette occupent les faces du chapiteau, les têtes des oiseaux remplaçant les rosettes de l'ordre corinthien. Ce type de chapiteau est très fréquent en Provence, on le retrouve notamment aux cloîtres d'Arles et de Saint-Rémy de Provence, à la façade de Saint-Gilles du Gard. Cependant la provenance indiquée : Saint-Trophime d'Arles paraît contestable, le matériau et le style sont différents ; plus proche nous paraît être un chapiteau du Musée Calvet d'Avignon, provenant de Nîmes ; mais l'attitude rigide des oiseaux, la symétrie des ailes, la queue étalée en éventail sont d'inspiration orientale alors que c'est de l'art romain que dérivent le relief vigoureux et le caractère réaliste du chapiteau marseillais.

BIBLIOGRAPHIE. Éd. Le Blant, *Catalogue des monuments chrétiens du Musée de Marseille*, 1894, p. 83, n° 55.

Marseille, Musée Borély.

20

SAINT JEAN.

XII[e] SIÈCLE. Statuette. *Marbre*. H. 0,55.

Sur une aube blanche l'Évangéliste porte une chasuble noire dont le décor devait être incrusté de pâtes de verre ; les pois groupés par trois ou par quatre rappellent la disposition de certaines étoffes carolingiennes encore utilisées au XII[e] siècle : la chasuble de saint Regnobert à la cathédrale de Bayeux est taillée dans un tissu semblable. Les mains lourdes maintiennent sur la poitrine un livre ouvert sur lequel on lit en caractères du XII[e] siècle les premiers mots du quatrième Évangile :
IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBU.....
ce qui permet de penser que cette statuette dont on ignore la provenance et l'histoire représente saint Jean. L'arrachement qui se voit à la partie supérieure du crâne par ailleurs percé d'un trou indique que le petit personnage a servi de support. On a pensé à un lutrin ; on peut aussi envisager le décor d'un ambon dont les angles auraient été meublés par la représentation des quatre Évangélistes. Il ne serait pas étonnant que cette disposition habituelle en Italie ait été aussi fréquente en Provence.

BIBLIOGRAPHIE. Éd. Le Blant, *Catalogue des Monuments chrétiens du Musée de Marseille*, 1894, n° 54, p. 83.

Marseille, Musée Borély.

21
APOSTOLAT DE SAINT PIERRE.
Devant d'autel provenant de la Sainte-Chapelle de Dijon.
MILIEU DU XIII[e] SIÈCLE. *Pierre, traces de polychromie et de dorure.* H. 0,91 ; L. 2,17.

La saine robustesse et l'accent pittoresque, souvent rencontrés dans les œuvres bourguignonnes, notamment dans les scènes de la légende de saint Thomas, sculptées à la porte des « Bleds », au croisillon sud de l'église Notre-Dame de Semur, se retrouvent dans ce devant d'autel où l'on voit successivement saint Pierre prêcher et chasser les démons, baptiser puis être arrêté et crucifié. Au centre, le Christ bénissant trône sur un autel, entouré des symboles des quatre Évangélistes.
La Sainte-Chapelle de Dijon, d'où provient le relief, avait été entreprise vers 1172, dans l'enceinte même de l'hôtel ducal, en accomplissement d'un vœu fait par le duc Hugues III. La nef fut érigée vers le milieu du XIII[e] siècle mais la dédicace n'eut lieu qu'en 1500. Témoin jusqu'à la fin de l'Ancien Régime des fastes de la Bourgogne et siège de l'Ordre de la Toison d'Or, l'édifice fut privé de ses œuvres d'art à la Révolution puis détruit en 1803.
Acquis en 1825.

EXPOSITION. *La Sainte Chapelle de Dijon*, Dijon, 1962, n° 85.
BIBLIOGRAPHIE. *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures*, 1960, n° 1.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

22-23
DEUX PROPHÈTES ASSIS.
Fragments de voussures provenant de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges.
MILIEU DU XIII[e] SIÈCLE. *Pierre.* H. 0,85.

Certaines des figures de Prophètes qui ornaient les voussures de la cathédrale de Bourges furent déposées lors des travaux de restauration effectués au XIX[e] siècle. Le Musée de Bourges en abrite quatre, le Louvre trois. La comparaison

Cat. nº 21.

Cat. nºs 24 et 25.

avec les éléments encore en place prouve que ces œuvres ont pu appartenir, soit aux troisième ou quatrième voussures de la porte Saint-Étienne, soit à la quatrième voussure de la porte Saint-Ursin, ensembles situés tous deux au sud de la façade occidentale et dont le décor sculpté paraît avoir été exécuté avant celui du portail central (cf. n° suivant).

BIBLIOGRAPHIE. A. Boinet, *Les sculptures de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges*, 1912, p. 41-42 et 45-46, fig. — (Supplément à la *Revue de l'Art chrétien*) Musée du Louvre, *Description raisonnée des Sculptures...*, 1950, p. 114, n° 165. — R. Gauchery et C. Gauchery-Grodecki, *Saint-Etienne de Bourges*, 1959, p. 108.

Bourges, Musée du Berry.
Paris, Musée du Louvre.

24-25
DEUX DIACRES-MARTYRS.
Fragments de voussures provenant de la porte du Jugement à la façade occidentale de la cathédrale de Bourges.
MILIEU DU XIII^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 1,10.

Les travaux de la cathédrale de Bourges, entrepris peut-être dès 1095, se poursuivirent durant tout le XIII^e siècle et la dédicace n'eut lieu qu'en 1324. La façade occidentale paraît avoir été commencée dans le deuxième quart du XIII^e siècle et l'exécution du décor sculpté dut être sensiblement contemporaine de la construction, sans que soit exclue toutefois la possibilité d'un certain décalage chronologique ou de remaniements postérieurs. Ceci pourrait expliquer les différences de style qui existent entre les diverses figures de martyrs conservées au Musée de Bourges, toutes originaires de la cinquième voussure du portail central d'où elles furent enlevées, pour être remplacées par de médiocres copies, lors des travaux de restauration accomplis à la façade occidentale entre 1829 et 1846.

BIBLIOGRAPHIE. A. Boinet, *Les sculptures de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges*, 1912, p. 76-79, fig. (Supplément à la *Revue de l'Art chrétien*.). — R. Branner. *La cathédrale de Bourges*, 1962, p. 35 sq.

Bourges, Musée du Berry.

26
LA VIERGE ET L'ENFANT.
Provenant de la Préceptorerie des Antonites d'Isenheim (Haut-Rhin).
APRÈS 1298. *Grès*. H. 0,74.

L'esprit de l'œuvre, son style et même certains détails de facture révèlent l'influence conjuguée des trois portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg, et notamment de celui des Vertus et des Vices. Son origine confère d'ailleurs à cette dépendance une signification particulière. En effet, l'église de la Préceptorerie des Antonites d'Isenheim, près de Guebwiller, fut entreprise en 1298, date à laquelle précisément un incendie ravageait les parties hautes de la façade de la cathédrale rhénane, entraînant l'arrêt des travaux, une certaine dispersion des ateliers et la surrection probable à Isenheim d'artistes formés sur les chantiers strasbourgeois.

BIBLIOGRAPHIE. V. Beyer, *A propos de deux acquisitions nouvelles du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, dans les *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire d'Alsace*, 1953, p. 133-136, fig. — Ibid., *La Sculpture médiévale du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 2^e éd., 1963, n° 185, pl.

Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

27
LA CROIX AUX MOINES.
DÉBUT DU XIV^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 2,38.

De nombreuses croix furent érigées, au Moyen Age, dans les cimetières ou à la croisée des chemins. Celle-ci avait été élevée par les moines de l'abbaye bénédictine de Tiron, près de Nogent-le-Rotrou, en face d'un hôtel qu'ils possédaient à Chartres, au carrefour des rues de la Tonnellerie et du Bois-Merrain, d'où le nom dont elle fut baptisée. Supprimée et démontée à la Révolution, l'œuvre fut sauvée par des particuliers, reconstituée avec les éléments conservés, puis donnée, plus tard, au Musée de Chartres.
Suivant l'usage habituel, les deux faces sont décorées. Sur l'une, est représentée la mort d'un moine, peut-être celle de saint Bernard de Ponthieu, fondateur de l'abbaye de Tiron, décédé en 1116. Sur l'autre réapparaît le même moine, entouré d'anges. La charmante fantaisie de ces petits personnages inscrits dans un quatre-feuilles ajouré, jointe à une simplicité de facture encore très monumentale font dater cette croix du début du XIV^e siècle.
Don de M. Thévenin-Marescal, 1891.

BIBLIOGRAPHIE. Doublet de Boisthibault, *La*

Cat. nº 29.

croix aux Moines dans la *Revue Archéologique*, t. IX, 1852-1853, p. 614-616. — M. Langlois, *Le Musée de Chartres*, 1906, p. 41, fig. — R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, t. II, 1927, p. 530-531, fig.

Chartres, Musée des Beaux-Arts.

28

SAINT JACQUES ASSIS.

Provenant de l'église Saint-Jacques de Beauvais.
PREMIER QUART DU XIV^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 1,55.

Les pieds chaussés, coiffé d'un chapeau à larges bords et portant la traditionnelle besace, l'Apôtre apparaît ici doté du costume des pèlerins de Compostelle dont il était le patron.
Le style du XIV^e siècle — yeux en amande, cheveux ondés, traitement décoratif de la barbe —, s'associe à l'héritage de monumentale simplicité du XIII^e dans cette figure, qui provient d'une église de Beauvais à présent détruite, et évoque le Saint Jacques, peut-être plus tardif, sculpté en 1326-1327 par Robert de Lannoy, pour la chapelle de Saint-Jacques de l'Hôpital à Paris et conservé au Musée de Cluny.
Mais il faut surtout la rapprocher d'une image de saint Jacques assis, exécutée entre 1319 et 1324 par Guillaume de Hédincourt, pour le même édifice, et connue par un mauvais dessin fait en 1840 lors de sa découverte, suivie peu après de sa destruction.
Entré au Musée de la Société Académique de l'Oise en 1846.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 978.
BIBLIOGRAPHIE. *Rapport sur les statues découvertes dans une maison...* dans *les Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XV, 1840, p. 370-373, pl. XI, fig. 3. — Mathon, *Catalogue du Musée de Beauvais*, 1863, n° 118. — Bordier, *La Confrérie des Pèlerins de Saint Jacques et ses archives*, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. II, 1875, p. 349 et 353-355. — Courajod et Marcou, *Musée de Sculpture comparée, Catalogue raisonné*, 1892, p. 16. — Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 278, fig. — M. Magnien, *Le Musée de Beauvais*, 1926, p. 7, pl. 30. — F. Baron, *Les sculpteurs de Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Thèse inédite soutenue à l'École du Louvre en 1959.

Beauvais, Musée départemental de l'Oise.

29

MASQUE FUNÉRAIRE DE FEMME.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE. *Marbre*. H. 0,23 ; L. 0,25.

La provenance de ce masque, complément probable de quelque figure tombale, est totalement inconnue. On a cru souvent pouvoir le donner à l'atelier de Jean Pépin de Huy mais aucune raison historique, aucun texte ne justifient une telle hypothèse et les confrontations avec les deux seuls ouvrages, en ronde bosse, attribuables à l'artiste, ne sont guère probantes. Ce visage, presque plat et traité avec beaucoup d'autorité, en un modelé atténué, fait songer plutôt aux dalles gravées ou exécutées en léger relief. Le style de l'œuvre dans laquelle un parti pris décoratif certain s'allie à des notes de sensibilité charmantes, reste d'ailleurs assez exceptionnel.

EXPOSITIONS. *Exposition Universelle*, Paris, 1900, n° 4640. — *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 988.
BIBLIOGRAPHIE. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 275, fig. — M. Devigne, *La sculpture mosane...*, 1932, p. 76. — J. Lestocquoy dans le *Bull. de la Commission des Mon. hist du P.de.C.*, 2^e série, t. VI, 1938, p. 341. — F. Baron, dans le *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1960, p. 92.

Arras, Musée municipal.

30

STATUETTE DE FEMME.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE. *Pierre de Tournai*. H. 0,47.

La provenance de cette petite figure de femme, dont la guimpe est celle d'une veuve, est inconnue. On peut penser toutefois qu'elle faisait partie d'un ensemble funéraire et aurait été acquise en Auvergne. La matière, par contre, indique nettement son origine, car elle est taillée dans la pierre de Tournai, ce calcaire carbonifère auquel on arrivait, en le polissant, à donner l'éclat du marbre. On sait la vogue dont jouirent au Moyen Age, grâce à ce matériau, les ateliers tournaisiens qui exportèrent en grande quantité chapiteaux, dalles funéraires ou tombeaux. Mais c'est vers la France royale, à laquelle d'ailleurs appartenait Tournai, que les artistes locaux se tournèrent pour emprunter des modèles. Et le style de cette statuette reflète bien, en effet, l'art ambiant du

Cat. nº 32.

XIV^e siècle, avec un souci de simplicité monumentale conservé plus longtemps peut-être dans une région où les nouveautés stylistiques apparurent souvent avec un certain retard.

BIBLIOGRAPHIE. M. de l'Estoille, *Catalogue du Musée départemental de Moulins*, 1885, n° 43, p. 21. — Gonse, *Les Chefs- d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, p. 127-128, fig. — H. Buriot-Darsiles et J. Locquin, *Le Musée de Moulins*, dans les *Cahiers du Centre*, 1915, p. 40, fig.

Moulins, Musée départemental.

31

STATUE GISANTE DE JEAN TISSANDIER, ÉVÊQUE DE RIEUX, † 1348.

Provenant de la chapelle de Rieux, à l'église des Cordeliers de Toulouse.

1324-1348. *Marbre*. L. 2,00 ; L. 0,71.

Jean Tissandier fut évêque de Rieux, diocèse à présent supprimé, de 1324 à 1348. Et c'est durant cette période qu'il fit construire, contre l'abside de l'église des Cordeliers de Toulouse, monastère auquel il avait appartenu, une chapelle qui reçut le nom de son siège épiscopal. Outre son tombeau y fut placée une importante série de statues (cf. n° suivant). Devenue propriété nationale à la Révolution, la chapelle fut vendue en 1804 et démolie peu après ; mais les sculptures qu'elle abritait avaient été transportées au Musée de Toulouse et, pour la plupart, demeurèrent là.

Deux effigies du prélat furent ainsi sauvées et conservées au Musée des Augustins : une image en donateur agenouillé et présentant le modèle de la chapelle, et le gisant. La ressemblance des visages y est telle qu'il est permis de penser à une intention de portrait. Mais cette recherche de vérité s'associe à certains détails de style purement conventionnels et communs à toutes les statues de la chapelle : rythme des draperies, symétrie de l'abondante chevelure ou traitement des yeux en amande, ceci s'accompagnant d'un goût très vif pour le détail précis et pour l'effet décoratif, obtenu d'ailleurs avec beaucoup de maîtrise.

L'œuvre reste exceptionnelle ; on a néanmoins pu en rapprocher certains exemples moins magistraux, tel le gisant de Hugues de Chastillon († 1352), conservé dans l'ancienne cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges.

EXPOSITION. *Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc*, Toulouse, 1954-1955, n° 125.

BIBLIOGRAPHIE. Roschach, *Les statues de la chapelle de Rieux*, 1880. — Courajod et Marcou, *Musée de sculpture comparée. Catalogue raisonné*, 1892, n° 645. — Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musée de France. Sculpture*, p. 332-334, fig. — H. Rachou, *Les statues de la chapelle de Rieux*, 1905, p. 11 et 20-21, fig. — de Rivières, *Les statues funéraires du Musée de Toulouse* dans les *Mémoires de la société archéologique du Midi de statues funéraires du Musée de Toulouse* dans les *Mémoires de la société archéologiques du Midi de la France*, t. XVI, 1908, p. 80-83. — H. Rachou, *Catalogue des Sculptures du Musée des Augustins*, 1912, n^os 555-560. — R. Rey, *L'art gothique du Midi de la France*, 1934, p. 249-261, fig. — L. Lefrançois-Pillion, *L'art du XIV^e siècle en France*, 1954, p. 71-73 et 87. — J. Bousquet, *Réflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale...*, dans les *Procès-Verbaux... de la société des Lettres de l'Aveyron*, t. XXXVII, 1954-1958, p. 232. — J. Gardeles, *La tombe de Clément V à Uzeste et la sculpture funéraire du XIV^e siècle*, dans les *Actes du 82^e Congrès national des Sociétés savantes*, 1959, p. 84-86. — M. Méras, *La Vierge aux Colombes de Montpezat* dans la *Revue des Arts*, 1959, p. 57-60.

Toulouse, Musée des Augustins.

32

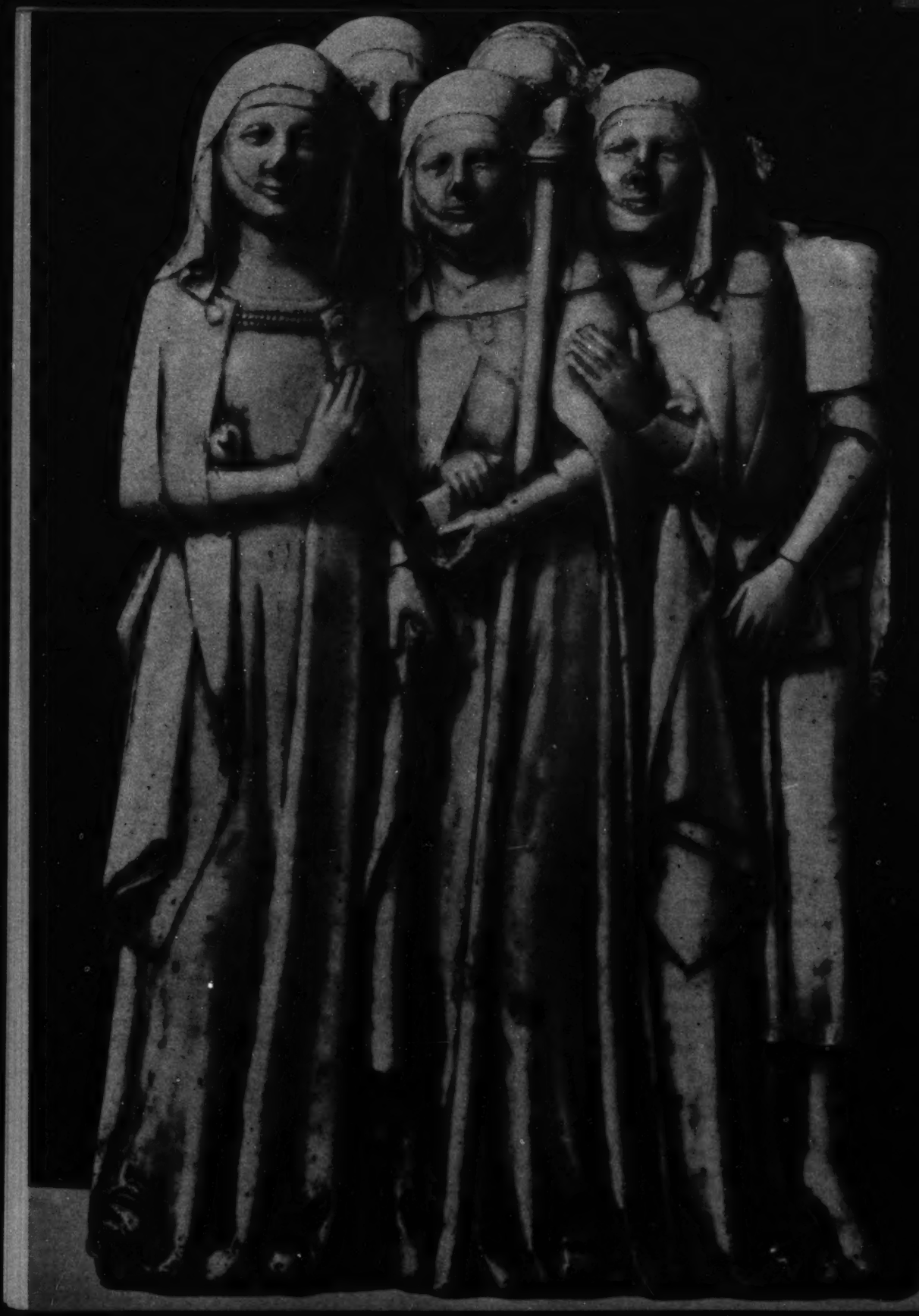
SAINT PAUL.

Provenant de la chapelle de Rieux, à l'église des Cordeliers de Toulouse.

1324-1348. *Pierre peinte*. H. 1,85.

Contre les piles de la chapelle de Rieux (cf. numéro précédent) — édifice méridional à nef unique et à contreforts intérieurs —, étaient adossées des statues peintes et dorées, portées par des consoles aux armes du fondateur et surmontées de dais. Elles étaient, d'après le témoignage de Dumège, au nombre de vingt, et représentaient, outre les douze Apôtres entourant le Christ et la Vierge, saint Jean-Baptiste et divers saints franciscains. Il en reste aujourd'hui dix-sept au Musée de Toulouse et deux au Musée de Bayonne ; un Apôtre a disparu.

Saint Paul, qui tient un livre sur lequel se lisent les premiers mots du cantique de Siméon : NUNC DIMITIS SERVUM TUUM DOMINE ET..., est particulièrement représentatif du style de ces statues, mélange de préoccupations décoratives



exaspérées dans la facture des plis ou dans le traitement de la barbe, et de recherches de vérité expressive, sensibles dans le visage ridé ou dans les mains noueuses, aux veines saillantes. On a considéré longtemps cet ensemble comme l'œuvre d'un atelier isolé, issu peut-être du Comtat-Venaissin, à la faveur des relations entre le pape Jean XXII et Tissandier, son compatriote. De récentes études ont montré, sans toutefois résoudre le problème de son origine, que cet atelier était sans doute moins étranger qu'on ne pense au milieu toulousain de l'époque.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 990.
BIBLIOGRAPHIE. Cf. n° précédent.

Toulouse, Musée des Augustins.

33
ATELIER DE PIERRE BOYE, MILIEU DU XIV^e SIÈCLE. GROUPE FUNÉRAIRE.

Provenant du tombeau de Clément VI à la Chaise-Dieu.
1349-1351. *Marbre*. H. 0,41 ; L. 0,25.

La découverte, par M. Gounot, de l'exacte provenance et de la signification de ce relief recueilli au Musée du Puy avant 1826, rend caduques toutes les hypothèses antérieures, telle l'appartenance au tombeau détruit d'Othon IV de Bourgogne, œuvre de Jean Pépin de Huy, ou le titre de « groupe de religieuses » généralement donné à l'œuvre.
Le monument funéraire du pape Clément VI, ancien moine de la Chaise-Dieu, avait été exécuté entre 1349, et 1351, probablement en Avignon, par Jean de Sanholis et Jean David dirigés par un élève de Pépin de Huy, Pierre Boye, dont le nom resta longtemps méconnu, à la suite d'une erreur dans la lecture des textes. Placé dans l'église abbatiale de la Chaise-Dieu, l'ensemble fut détruit en 1562 et, outre ce morceau, seuls subsistent, à notre connaissance, le gisant encore en place bien qu'assez remanié, un groupe de deux clercs, au Musée du Puy, et deux fragments mutilés retrouvés tout récemment à la Chaise-Dieu. Cependant, un texte permet de restituer partiellement l'état ancien du tombeau, notamment l'iconographie très particulière des personnages sous arcatures qui formaient autour du sacorphage un cortège funèbre composé des membres de l'entourage et de la famille du pontife défunt. C'est ainsi que l'on peut reconnaître sur ce relief, Aliénor, sœur du pape, entourée de ses deux filles religieuses, de ses deux filles mariées et de l'un de ses fils. L'intention est originale mais le relief atténué, le style élégant et précieux de ces figurines aux visages poupins restent tributaires de la tradition du XIV^e siècle.

EXPOSITIONS. *Exposition Universelle*, Paris, 1900, s. n. — *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 989.
BIBLIOGRAPHIE. Becdelièvre dans les *Annales de la Soc. d'Agiculture du Puy*, 1826, p. 211, et 1840, p. 378. — Mandet, *Ancienne Auvergne et Velay*, 1848, p. XX, lithographie. — Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 138-140, fig. — M. Faucon, *Notice sur la construction de l'église de la Chaise-Dieu*, 1904, p. 44-51. — M. Devigne, *La Sculpture mosane...*, 1932, p. 75-76. — R. Gounot, *Deux fragments du tombeau de Clément VI au Musée Crozatier du Puy*, dans *Bull. des Musées de France*, 1950, n° 1, p. 21-24, fig. — R. Gounot, *Collections lapidaires du Musée Crozatier*, 1957, M 5, p. 318. — F. Baron, *Pierre Boye* dans le *Bull. de la Soc. d'Hist. de l'Art français*, 1959, p. 101-103. — Chanoine A. Fayard, *Le tombeau de Clément VI à la Chaise-Dieu*, dans *l'Almanach de Brioude*, 1962, p. 39-82, fig. et 1963, p. 27-38, fig.

Le Puy, Musée Crozatier.

34
STATUE GISANTE DE FEMME DITE DOROTHÉE DE POITIERS.

Provenant de l'église de Pierre-de-Bresse.
DEUXIÈME MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE. *Marbre*. L. 1,17.

D'après une tradition qui remonte au XVIII^e siècle, cette effigie pourrait être celle de Dorothée de Poitiers, chanoinesse de Mons, morte en 1382, dont le tombeau aurait figuré dans l'église de Pierre-de-Bresse. Enlevée de l'église en 1792 par les soins du comte de Bissy, propriétaire du château de Pierre, elle fut retrouvée dans la chapelle de ce château, où elle demeura jusqu'en 1894. Style et costume s'accordent avec cette datation, mais les documents concernant la maison de Poitiers et les registres du chapitre de Saint-Waudru de Mons ne permettent guère de transformer en certitude une telle hypothèse. Le modelé du visage aux joues pleines et le traitement de la petite bouche souriant avec espièglerie ajoutent une note personnelle à cette image parée jadis de la séduction supplémentaire

◀ Cat. n° 33.

d'une couronne d'orfèvrerie et dans laquelle subsistent d'autre part les tendances maniéristes du XIVe siècle, alliées à un souci du pittoresque accusé dans l'attitude des deux chiens qui se disputent un os, aux pieds de la gisante.

BIBLIOGRAPHIE. Courtépée, *Description générale et particulière du Duché de Bourgogne*, t. V, 1780, p. 261. — L. Lex, *Les anciens mausolées de l'église de Pierre-de-Bresse*, dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1902, p. 255-260, fig. — M. Aubert, *Les richesses d'art de la France. La Bourgogne*, t. I, 1930, p. 66 et pl. 190.

Mâcon, Musée municipal.

35-36

LA SIBYLLE DE TIBUR PROPHÉTISANT DEVANT L'EMPEREUR AUGUSTE. LA VIERGE DE L'APOCALYPSE.

Clefs de voûte provenant de l'église des Célestins de Metz.

VERS 1370-1380. *Grès*. Diam. nº 35, 0,56 ; nº 36, 0,57.

La chronologie de l'église des Célestins de Metz est suffisamment connue pour permettre de dater ces clefs de voûte, entrées au Musée après la destruction du monastère, en 1861, avec deux autres morceaux représentant le Couronnement de la Vierge et deux figures de Saintes. Appelés à Metz en 1368, les Célestins édifièrent en effet leur église entre 1371 et 1376.

L'édifice était consacré à la Vierge et le décor sculpté à la voûte évoquait donc les thèmes de l'iconographie mariale, parfois liés entre eux pour constituer des cycles. Tel est le cas de ces clefs dont les sujets se complètent. La première présente, de part et d'autre de l'autel symbolique, la Sibylle de Tibur montrant à l'empereur Auguste, dans un élan prophétique, la Vierge et l'Enfant. Le récit, qui motivait la construction de l'église de l'Ara Coeli à Rome, fut connu par la Légende dorée et par la représentation des Mystères. D'Italie, le motif passa dans les autres pays d'Europe, vers la fin du XIVe siècle. La seconde, qui précise l'objet de la prophétie, illustre la vision apocalyptique de saint Jean décrivant « une Femme enveloppée dans le soleil, la lune sous les pieds, la tête couronnée de douze étoiles ». L'adaptation à la forme circulaire de la clef a d'ailleurs entraîné le sculpteur à une disposition assez inhabituelle, la Vierge, qui allaite l'Enfant, étant présentée à demi étendue, avec la lune à côté d'elle.

Assez exceptionnels dans la sculpture messine du XIVe siècle, ces reliefs, dont on peut toutefois rapprocher certaines œuvres lorraines, apparaissent aussi avec un sensible décalage chronologique comme des reflets du style apparu en Bohême, dans l'entourage de Peter Parler et chez les peintres, style connu peut-être par l'intermédiaire de l'Alsace.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de l'Art alsacien et de l'Art lorrain*, Paris, 1948, nº 387. — *Chefs-d'œuvre du Musée de Metz*, Trèves, 1962, nº 246.

BIBLIOGRAPHIE. E. de Bouteiller, *Notice sur le couvent des Célestins*, dans les *Mémoires de l'Académie de Metz*, t. XLV, 1862, p. 467-536. — Roger Clément, *Ein Metzer Marienverehrer aus dem* 11 *Jh.*, dans *Cahiers de la Confrérie de Marie Immaculée*, Metz, 1949, fig. — H.-D. Hoffmann, *Die Schlusssteine der Coelestinerkirche in Metz* dans les *Annales Universitatis Saraviensis*, Philosophie-Lettres, t. VII, 1958, p. 255-264, fig.

Metz, Musée central.

37-38

ADAM ET ÈVE.

Statues provenant du revers de la façade occidentale de la cathédrale de Rouen.

DERNIER QUART DU XIVe SIÈCLE. *Pierre*. H. nº 37, 2,03 ; nº 38, 1,99.

Les travaux d'embellissement entrepris à la façade occidentale de la cathédrale de Rouen, dans la deuxième moitié du XIVe siècle, entraînèrent également la transformation des dispositions intérieures et la création, au revers de la façade, d'un décor sculpté dont subsistent quelques éléments : deux consoles historiées et, encadrant le portail central, deux niches masquées par les orgues et qui, jusqu'en 1911, abritèrent ces statues.

Très voisins, et contemporains donc, des parties les plus anciennes de la façade du XIVe siècle, les éléments décoratifs de ces niches — socles et dais — durent être exécutés aux alentours de 1380, alors que l'architecte Jean Périer qui dirigea la première campagne de travaux, de 1367 à sa mort survenue en 1388, achevait la grande rose. Il y a tout lieu de penser que ces statues, intéressants exemples de l'interprétation du nu à la fin du XIVe siècle, furent sculptées en même temps et sous la direction sinon de la

main même de Jean Périer dont nous savons qu'il était également sculpteur. Descendues elles furent un temps pièces de Musée. Les travaux de restauration en cours vont permettre de les replacer dans leur cadre, à la cathédrale.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, nos 995-996. — *IXe centenaire de la Cathédrale*, Rouen, 1963, nos 11-12.

BIBLIOGRAPHIE. M. Allinne, *La façade occidentale de la cathédrale de Rouen*, dans le *Bull. des Amis des monuments rouennais*, 1912, p. 73-97. — L. Lefrançois-Pillon, dans le *Congrès Archéologique*, Rouen, 1926, p. 88. — Chanoine Jouen, *La cathédrale de Rouen*, 1932, p. 39. — G. Lanfry, *La façade occidentale de la cathédrale*, dans *Les Cahiers de Notre-Dame de Rouen*, 1956, p. 21.

Rouen, Cathédrale. Ancien fonds du Musée d'Art Normand.

39

LA VIERGE ALLAITANT.

DERNIER QUART DU XIVe SIÈCLE. *Albâtre*. H. 0,64.

La douce familiarité du groupe, associée à certains détails précis de style, tels la nudité de l'Enfant ou le drapé du manteau élargissant la silhouette de la mère, au niveau des hanches, situent l'œuvre vers la fin du XIVe siècle.

On a pu la rapprocher de quelques statuettes de la Vierge, vêtues et encapuchonnées de façon identique et dotées de visages pareillement construits : Vierge d'Annonciation, connue par un moulage du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, ou Vierge assise, faisant partie d'un groupe d'Adoration des Mages, provenant de Saint-Trond et conservée, avec une figure de Mage appartenant au même ensemble, au Musée Meyer Van den Berg d'Anvers.

Cette série a été rattachée au tympan de Notre-Dame de Huy, sculpté dans le dernier quart du XIVe siècle, et donnée à un atelier marqué sans doute par des influences diverses, mais resté foncièrement tributaire de la tradition française, et formé peut-être dans la région d'Ile-de-France.

Ancienne collection Planquart, acquise par le Musée en 1888.

EXPOSITION. *La Vierge dans l'Art français*, Paris, 1950, no 161, fig.

BIBLIOGRAPHIE. R. Kœchlin, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, 2, p. 338, fig. — Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 208-209, fig. — M. Devigne, *La Sculpture mosane*, 1932, p. 66-67, pl. XVIII, fig. 80. — L. Lefrançois-Pillion, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, II, p. 220-222, fig.

Lille, Musée des Beaux-Arts.

40

TÊTE DU GISANT D'URBAIN V † 1370.

Provenant de son cénotaphe, à l'église Saint-Martial d'Avignon.

FIN DU XIVe SIÈCLE. *Marbre*. H. 0,60.

Urbain V fut, après sa mort survenue en 1370, enterré à Marseille, dans l'église du monastère Saint-Victor, dont il avait été abbé, et il y reçut un monument somptueux, connu par une gravure des Bollandistes.

Mais outre ce tombeau, et à Avignon même, les moines bénédictins dont il avait été le bienfaiteur, lui élevèrent, peu de temps après sa mort, un cénotaphe placé dans leur église de Saint-Martial. L'ensemble, partiellement évoqué au XVIIe siècle par une reproduction insérée dans les manuscrits de Peiresc, conservés à la Bibliothèque de Carpentras, fut détruit à la Révolution et seuls furent retrouvés, vers 1836, dans les jardins de Saint-Martial, l'épitaphe, postérieure au monument et le gisant mutilé auquel appartient cette tête. Ces vestiges furent alors donnés par la ville au Musée Calvet.

Sous la tiare à triple couronne, adoptée par la papauté au XIVe siècle, le visage massif, aux lèvres minces et au menton proéminent restes malgré ses mutilations, fortement caractérisé, Les yeux sont clos, contrairement à l'habitude française, et ceci pourrait refléter une influence de l'Italie où Urbain V avait tenté, durant quelques années, de fixer à nouveau le siège de la papauté.

BIBLIOGRAPHIE. *Bibliothèque de Carpentras, Coll. Peiresc*, mss, no 1784, fol. 114. — Roussel, *Notes sur les restes d'un cénotaphe conservés au Musée d'Avignon*, dans le *Bull. de la Société des Lettres... de Lozère*, 1856, p. 69. — Müntz, *La statue du pape Urbain V au Musée d'Avignon*t dans la *Gazette Archéologique*, t. IX, 1884, p. 98-104, fig. — Ibid., *Les tombeaux des papes en France* dans le *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, II, p. 382-386, fig., p. 377. — Courajod et Marcou, *Musée de Sculpture comparée, Catalogue raisonnée*, 1892, p. 44. — Girard, *Musée Calvet, Catalogue*, 1924, p. 63. — E. Vincent, *Les tombeaux des papes limousins d'Avignon*, dans le *Bull. de la Soc. archéologique et historique du Limousin*, t. LXXXVI, 1956, p. 287-296.

Avignon, Musée Calvet.

Cat. nº 41.

41

STATUETTE DE FEMME.

FIN DU XIV^e OU DÉBUT DU XV^e SIÈCLE. *Pierre.* H. 0,80.

Cette statuette de jeune femme demeure mystérieuse. L'origine exacte en est inconnue, l'identité du personnage reste indéterminée. L'accent d'élégante mondanité et la présence, sur la tête, des traces d'une couronne feraient volontiers penser à quelque princesse. Mais la fantaisie de la chevelure bouffante écarte l'idée d'un portrait, et on peut y voir, aussi bien, une figure de sainte privée de ses attributs.

Style et costume permettent en tout cas de la situer à la charnière des XIV^e et XV^e siècles et imposent des rapprochements avec les statues d'Isabeau de Bavière et de Jeanne de Boulogne, œuvres possibles de Beauneveu, exécutées par ordre de Jean de Berry, vers les années 1389-1392, pour servir au décor de la grande cheminée du palais de Poitiers.

Ancienne collection Aubourg à Gonneville (S.-M.). Acquise en 1935.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'Art français,* Paris, 1937, n° 1007.

BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry dans le *Bull. des Musées de France,* 1936, p. 13-15, fig. — R. Arnould, *L'abbaye de Graville et son Musée,* s. d., p. 11-12, fig.

Le Havre, Musée archéologique de Graville.

42

SLUTER (CLAUS), VERS 1340-1406.
BUSTE DU CHRIST CRUCIFIÉ.

Provenant du Calvaire de la Chartreuse de Champmol.

1399. *Pierre avec trace de polychromie.* H. 0,61.

Au milieu du grand cloître de la Chartreuse de Champmol, et pour répondre aux exigences de la règle cartusienne qui prévoyait là une fontaine et non loin de là un cimetière dominé par une croix, Sluter, s'inspirant du thème symbolique de la Fontaine de Vie, fit jaillir le Calvaire, porté par le célèbre Puits de Moïse, du centre même de cette fontaine.

Les comptes de construction de la Chartreuse permettent de suivre de façon assez précise la marche des travaux entrepris en 1395 et achevés probablement en 1405, la taille des images s'effectuant en « l'ostel » de Claus à Dijon. On sait donc que le Christ en croix, qu'encadraient les figures de la Vierge, de saint Jean et de la Madeleine, fut transporté et mis en place en 1399, et que Claus de Werve avait travaillé au Crucifix aux côtés de son oncle. En 1402, et pour parfaire le travail sommaire déjà exécuté par un praticien local, le peintre Jean Malouel et le doreur Hermann de Cologne enluminèrent l'ouvrage.

La fragilité de l'ensemble exigea très vite une protection et dès le XV^e siècle le Calvaire était couvert. Mais l'incurie des hommes du XVIII^e siècle, jointe au mépris de l'art gothique, entraînèrent à cette date la ruine de l'imagerie du Calvaire laissée à découvert. Encore indemne en 1736, cette dernière semble ne plus exister à la Révolution et on n'en a conservé aucune reproduction. D'assez nombreux fragments furent jetés dans le puits où on les retrouva en 1834 et 1842 lors d'opérations de curage. Quant au buste du Christ, préservé au moment de la démolition, il resta longtemps muré dans une niche qui ornait une maison dijonnaise, avant d'entrer au Musée archéologique.

Le large traitement de l'œuvre répond admirablement aux nécessités de la perspective tandis que l'accent de ce douloureux visage du Christ mort nous ramène au réalisme de Sluter.

EXPOSITIONS. *Exhibition of french Art Londres,* 1932, n° 5. — *La Passion dans l'Art français,* 1934, n° 34. — *Art bourguignon,* Paris, 1936, n° 7. — *Chefs-d'œuvre de l'Art français,* Paris, 1937, n° 1000. — *Chefs-d'œuvre de la Sculpture bourguignone du XIV^e au XVI^e siècle,* Dijon, 1949, n° 7. — *Claus Sluter...* Rotterdam, 1950, n° 3, *Le grand siècle des ducs de Bourgogne,* Dijon, 1951, n° 119, pl. XXIII. — *Bourgondische Pracht,* Amsterdam, 1951, n° 165. — *Le siècle de Bourgogne,* Bruxelles, 1951, n° 165. — *La Chartreuse de Champmol,* Dijon, 1960, n° 21, pl. X. — *L'art européen vers 1400,* Vienne, 1962, n° 419.

BIBLIOGRAPHIE. *Catalogue du Musée de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or,* 1894, n° 1323. — H. David et A. Liebreich, *Le Calvaire de Champmol,* dans le *Bull. Mon.,* 1933, p. 418-467, fig. — D. Roggen, dans la *Rev. belge d'Archéologie,* 1935, p. 107-118. — H. David, *A propos de la destruction du Calvaire du Puits de Moïse,* dans *Mém. Comm. Antiquités de la Côte-d'or,* t. XXI, 1936-1937, p. 79-80. — Andrieu, *Introduction à la symbolique du Puits de Moïse,* dans *Mém. Soc. Eduenne,* t. XLVIII, 1936, p. 114-115. — P. Quarré, *La polychromie du Puits de Moïse,* dans *Arts plastiques,* n° 3,

Cat. nº 42.

1951, p. 211-218. — H. David, *Claus Sluter*, 1951, p. 81-127, fig.

Dijon, Musée départemental des Antiquités de la Côte-d'Or

43

JEAN DE CAMBRAI, † 1438.

DEUX PLEURANTS.

Provenant du tombeau du duc Jean de Berry à la Sainte-Chapelle de Bourges.

PREMIER QUART DU XV^e SIÈCLE. *Marbre*. H. 0,40.

Deux campagnes successives furent nécessaires pour parfaire la sépulture du duc Jean de Berry, destinée à la Sainte-Chapelle de Bourges inaugurée en 1405. La première, entreprise sans doute du vivant même du duc et plus ou moins abandonnée après son décès survenu en 1416, fut dirigée par Jean de Cambrai qui laissa l'œuvre inachevée à sa mort en 1430. La seconde marqua l'achèvement de l'ouvrage repris après 1450, sur l'ordre de Charles VII, héritier de son grand-oncle, par Étienne Bobillet et Paul Mosselman.

Le tombeau, qui comprenait un gisant et quarante pleurants sous arcatures fut transféré de la Sainte-Chapelle à la cathédrale en 1756, puis démantelé en 1793. Ses éléments furent alors détruits, perdus ou dispersés, certains se retrouvant à la cathédrale et dans divers musées ou collections.

La conception même de ces deux statuettes, aplaties au dos pour constituer des figures d'applique, leur matière, la sobriété des gestes et le rythme des draperies, certains détails de facture, enfin, permettant de les opposer à la série des vingt-et-un pleurants connus, taillés en ronde-bosse dans l'albâtre et appartenant à la deuxième campagne. Proches du gisant conservé à la cathédrale de Bourges, elles se rattachent, comme les trois images de la collection Denys Cochin et du Musée de l'Ermitage, aux premiers travaux entrepris par Jean de Cambrai dont elles reflètent le style et l'esprit.

Ancienne collection de Vogüé, donnés au Musée entre 1840 et 1863.

EXPOSITION. *L'Art européen vers 1400*, Vienne, 1962, n° 377.

BIBLIOGRAPHIE. A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France*, 1894, p. 34-48. — P. Gauchery dans les *Mém. de la Soc. des Antiquaires du centre*, t. XXXIX, 1919-1920, p. 63-66, fig., t. XL, 1921, p. 205-209, fig. — G. Troescher, *Die Burgundische Plastik*, 1940, p. 74-78. — P. Pradel, *Nouveaux documents sur le tombeau de Jean de Berry*, dans les *Monuments Piot*, t. XLIX, 1957, p. 141-157, fig.

Bourges, Musée du Berry.

44

JEAN DE CAMBRAI, † 1438.

LE SOMMEIL DES APÔTRES.

Fragment de dais provenant du tombeau du duc Jean de Berry, à la Sainte-Chapelle de Bourges.

PREMIER QUART DU XV^e SIÈCLE. *Marbre*. H. 0,19 ; L. 0,14.

Les indications fournies par les anciennes descriptions du tombeau — notamment celle qui figure dans le procès-verbal de translation de 1756 —, et par le petit modèle en bois de la Sainte-Chapelle, exécuté par Gabard peu après la destruction de l'édifice et conservé au Musée de Bourges, montrent qu'un dais triple abritait la tête du gisant et le coussin sur lequel elle reposait. Consacré à l'Agonie à Gethsemani, le revers à contours polygonaux de ce dais comprenait sans doute une représentation du Christ en prière, entre deux groupes d'Apôtres endormis. Seule la partie de gauche nous est parvenue. Par sa matière et par son style, elle se rattache aux travaux entrepris par Jean de Cambrai (cf. n° précédent), tandis que les arcatures d'albâtre du même dais, dont subsistent un fragment, appartenaient à la campagne d'achèvement.

BIBLIOGRAPHIE. Cf. le n° précédent et voir également les *Mém. de la Soc. des Antiquaires du Centre*, t. XXXVIII, 1917-1918, p. XXIX.

Bourges, Musée du Berry.

45

BUSTE DE SAINT MAYEUL.

Provenant du prieuré de Saint-Mayeul, au Veurdre.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,39.

L'origine de ce buste a été diversement envisagée. Il y a tout lieu de penser, cependant, qu'il provient du prieuré de Saint-Mayeul, au Veurdre, fondé dans la deuxième moitié du XII^e siècle par les Bénédictins de Souvigny et délaissé par les moines au XVIII^e. On sait en effet qu'il fut

offert au Musée de Moulins, vers la fin du siècle dernier, par Mme Roch, alors propriétaire du prieuré.
Large front, joues creuses, bouche volontaire..., l'artiste, influencé par le courant stylistique contemporain, a su donner un saisissant caractère de réalisme à cette image de saint Mayeul, abbé de Cluny et fondateur de Souvigny, mort en 994.

EXPOSITION. *Exposition Universelle*, Paris, 1900, n° 4655.
BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry, *Michel Colombe*, 1901, p. 308. — Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 126-127, fig. — H. Buriot-Darsiles et J. Locquin, *Le Musée de Moulins*, dans les *Cahiers du Centre*, 1915, p. 58-59, fig. — E. Le Brun, *Le Veurdre*, 1913, p. 165-171. — M. Genermont et P. Pradel, *Les églises de France, Allier*, 1938, p. 289, fig.

Moulins, Musée départemental.

46
TÊTE DU GISANT DU BIENHEUREUX CARDINAL PIERRE DE LUXEMBOURG, † 1387.

Provenant de son tombeau, au couvent des Célestins d'Avignon.
DEUXIÈME QUART DU XV^e^ SIÈCLE. *Marbre*. H. 0,44.

Le cardinal Pierre de Luxembourg, mort à Villeneuve-les-Avignon en 1387 avait demandé, par humilité, à être enterré à Avignon, dans le cimetière Saint-Michel, généralement réservé à la sépulture des pauvres gens. Mais les nombreux miracles accomplis en ce lieu, l'affluence des pèlerins et l'introduction de sa cause de béatification entraînèrent, dès 1389, l'érection d'une chapelle funéraire en bois, puis la fondation d'un monastère dont les Célestins prirent possession en 1393. Au début du XV^e^ siècle, on décida de remplacer la simple chapelle de bois par un édifice plus vaste, entrepris en 1425, achevé en 1445 et dont Jean Cœur, archevêque de Bourges vint consacrer l'autel en 1473.
Il est très probable que fut alors seulement exécuté le tombeau du bienheureux, situé sans doute dans la crypte de la chapelle, mais que ne mentionne aucune des descriptions anciennes du couvent. La tête du gisant fut seule recueillie parmi les débris des sculptures mutilées par les révolutionnaires.
Le décor ciselé de la mître et la calme douceur du visage témoignent de la persistance des formes traditionnelles, dans le milieu avignonnais. Néanmoins, ce charme juvénile s'accorde également bien avec l'âge du défunt, mort à dix-neuf ans, et avec les rares indications fournies par les textes. Certains détails de la physionomie — menton pointu, yeux allongés —, se retrouvent d'ailleurs dans les deux représentations peintes conservées à Worcester (U.S.A.) et au Musée Calvet. Cette recherche de vérité, près de trente ans après la mort du modèle, pouvait être d'autant plus poussée que, nous le savons, du vivant même de Pierre de Luxembourg, des « images » de lui circulaient en Provence, parmi les fidèles.

BIBLIOGRAPHIE. E. Muntz, *L'anti-pape Clément VII...*, dans la *Revue Archéologique*, t. XI, 1888, p. 171-172. — Courajod et Marcou, *Musée de sculpture comparée, Catalogue raisonné*, 1892, p. 58. — Labande, *Le couvent des Célestins d'Avignon*, dans l'*Art*, t. LXII, 1903, p. 585-599 et t. LXIII, 1904, p. 157-162, fig. — Girard, *Musée Calvet, Catalogue*, 1924, p. 56-57. — Charles Jacques, *Les peintres du Moyen-Age*, 1942, Répertoire A, n° 44.

Avignon, Musée Calvet.

47
TÊTE DU CHRIST MORT.

Provenant de l'ancienne église Saint-Sauveur de Beauvais.
DEUXIÈME MOITIÉ DU XV^e^ SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,25.

De toutes les images du Crucifié qu'inspirèrent aux artistes du XV^e^ siècle les visions des mystiques ou les représentations des Mystères, celle-ci, tout en restant digne et mesurée, est peut-être celle dans laquelle les recherches d'intensité dramatique et expressive furent les plus poussées. Le front percé de l'une des épines de la couronne aujourd'hui disparue, yeux mi-clos, narines pincées, bouche entrouverte et laissant voir les dents, ce visage du Christ garde, jusque dans l'apaisement de la mort, les traces d'une douloureuse agonie.
De tels caractères, joints au fait que la disposition primitive et prévue par le sculpteur semble avoir été l'horizontale, laissent supposer que ce fragment, longtemps catalogué comme Ecce Homo devait, en fait, faire partie, dans l'église détruite de Saint-Sauveur, d'une Mise au tombeau ou d'un groupe de Pitié.
Entrée au Musée avant 1860.

EXPOSITIONS. *Exhibition of French Art, Londres*,

1932, n° 35. — *La Passion du Christ dans l'Art français*, Paris, 1934, n° 35. — *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 1008. — *Emaux de Limoges du Moyen Age*, Rome, 1963, s. n.

BIBLIOGRAPHIE. Mathon, *Catalogue du Musée de Beauvais*, 1865, n° 157. — Courajod et Marcou, *Musée de sculpture comparée. Catalogue raisonné*, 1892, p. 278, fig. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 278, fig. — M. Magnien, *Le Musée de Beauvais*, 1926, p. 6, fig. — Ibid., *La tête de Christ de Saint-Sauveur*, dans les *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, t. XXVIII, 1934, p. 240-254. — P. Thoby, *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente*, 1959, p. 207, pl. CLVIII, fig. 352.

Beauvais, Musée départemental de l'Oise.

48

TÊTE CASQUÉE.

Provenant de l'ancienne église Saint-Éloi-Saint-Maurice d'Orléans.

DEUXIÈME MOITIÉ DU XV^e^ SIÈCLE. *Pierre avec traces de polychromie*. H. 0,22.

Parce qu'on était à Orléans, cette tête passa longtemps pour être celle de Jeanne d'Arc. On a plutôt tendance à présent à y voir une image de saint Maurice, car elle fut retrouvée, en 1820, dans les décombres de l'église Saint-Éloi-Saint-Maurice, alors en cours de destruction.
La précision dans l'exécution du casque, et le modelé ferme et plein du visage semblent un lointain souvenir du courant réaliste issu de Bourgogne. Mais ceci est adouci, modéré par des recherches de calme douceur, reflets des préoccupations de la Touraine proche. Morceau isolé dans une région alors peu riche en œuvres sculptées, cette tête a été rapprochée du saint Michel du Musée de Montargis (cf. n° 51). Plus simple et plus dense, elle paraît cependant quelque peu antérieure.
Donnée au Musée en 1824.

BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry, *Le Saint-Michel du Musée de Montargis*, 1902.

Orléans, Musée historique de l'Orléanais.

49

JORG MUGLICH (ATTRIBUÉ A). LA VIERGE ET L'ENFANT.

Provenant de Niedermorschwihr (Haut-Rhin).
VERS 1470. *Bois peint*. H. 1,55.
La Vierge est présentée selon la vision apocalyptique, debout sur le croissant de lune. Délicatesse du visage gras, sous une longue chevelure ondée, geste précieux pour soutenir l'Enfant qui s'abandonne familièrement, ampleur du drapé, séduction de la couleur... tout ceci appartient à la tradition rhénane de l'époque. D'étroits rapports stylistiques avec le Calvaire de l'ancien cimetière Sainte-Anne de Colmar, érigé à présent dans le nouveau cimetière de la ville, ont fait attribuer cette statue à Jörg Müglich, sculpteur connu à Colmar entre 1460 et 1514.
Acquise en 1892 pour la Société Schongauer par M. Winckler, à Niedermorschwihr.

BIBLIOGRAPHIE. Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte*, t. I, 1938, p. 123. — J. J. Waltz, *Le Musée d'Unterlinden à Colmar*, 1954, n° 128, fig. — H. Haug, *L'Art en Alsace*, 1952, fig. 130.

Colmar, Musée d'Unterlinden.

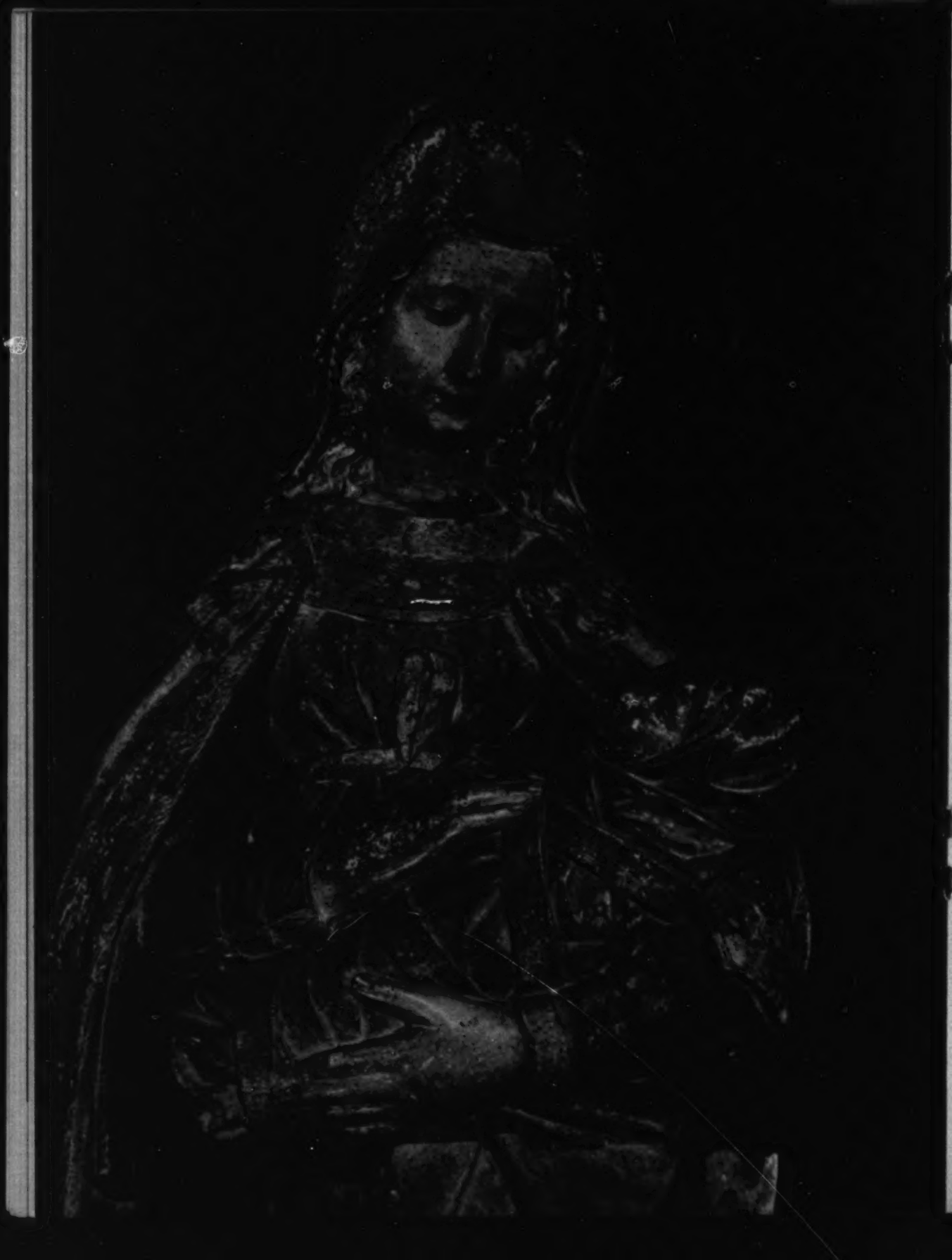
50

LA VIERGE ET L'ENFANT.

Provenant de l'ancienne collégiale Notre-Dame du Chatel.

DERNIER QUART DU XV^e^ SIÈCLE. *Pierre peinte*. H. 1,17.

L'ampleur bourguignonne est encore présente ici dans le jet des draperies ou dans la longueur excessive de la robe qui s'écrase au sol en se resserrant autour des chevilles, suivant un parti pris généralisé à cette époque dans la région autunoise. Mais ceci s'accompagne d'un souci de rythme mélodieux et d'une grâce tendre et réservée, nuancée de quelques notes de coquetterie féminine, qui surenchérissent sur l'apaisement du style bourguignon, sous l'influence de l'art de Michel Colombe et à la faveur de contacts avec la région du Bourbonnais-Forez.
Ces caractères, plus ou moins mêlés à d'autres tendances issues de Champagne ou de Flandre, se retrouvent parmi de nombreux morceaux des environs d'Autun et notamment, au Musée Rolin, dans une Vierge de qualité inférieure mais liée par une évidente parenté de style et par certains détails vestimentaires, tel le voile relevé au-dessus des tempes, sur une coiffe à bords festonnés. L'harmonie qui règne entre de telles



œuvres et le triptyque du Maître de Moulins renforce encore l'importance d'un courant artistique, patronnée par le cardinal Rolin, fils du chancelier.
C'est aux entreprises du Cardinal qu'on peut d'ailleurs rattacher cette Vierge, placée jusqu'à la Révolution dans la collégiale Notre-Dame du Chatel, lieu de sépulture du Chancelier et chapelle privée des Rolin dont l'hôtel était voisin. Sauvée lors de la destruction de l'édifice, puis vendue, elle fut donnée à la Société Éduenne par M. Bulliot.

BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry, *Michel Colombe*, 1901, pp. 69, fig. 311 ; 428 et 429, fig. — J. Rérole, *La Vierge d'Autun*, dans les *Mémoires de la Société éduenne*, t. XLV, 1924-1927, p. 105-111, fig. — H. David, *De Sluter à Sambin*, t. I, 1933, p. 226, 59. fig. — P. Pradel, *Michel Colombe*, 1953, p. 98-99.

Autun, Musée Rolin.

51
SAINT MICHEL.
Provenant de l'église abbatiale de Ferrières-en-Gâtinais.
FIN DU XV[e] SIÈCLE. *Pierre peinte*. H. 1,95.

Selon une tradition orale, la statue proviendrait de l'église abbatiale de Ferrières-en-Gâtinais, où elle aurait été placée dans la chapelle Saint-Michel. Ceci d'ailleurs ne nous renseigne guère sur l'origine de l'œuvre, assez exceptionnelle en Orléanais à cette époque et qui aurait pu venir tout aussi bien de la Touraine voisine.
Des rapprochements ont été signalés, il est vrai, avec la tête casquée du Musée d'Orléans. Mais, outre que cette dernière offre peu d'éléments de comparaison, il semble que l'esprit de l'œuvre conservée à Montargis soit un peu différent. En effet, à un net rappel de l'esprit gothique se mêlent des notes de maniérisme, un souci du détail vestimentaire et, dans le visage, un charme aigu qui dénotent un style plus évolué et feraient volontiers songer à des influences champenoises ou flamandes. C'est d'ailleurs dans l'art flamand que se rencontre le plus souvent l'attitude un peu outrée de l'archange levant au-dessus du dragon un bras menaçant, armé d'une épée. (Ce geste, nettement esquissé à Montargis avait été jadis complété par une restauration plus ou moins habile.)

EXPOSITION. *Jeanne d'Arc et son temps*, Rouen, 1956, n° 204.
BIBLIOGRAPHIE. *Catalogue du Musée de Montargis*, 1937, n° 422. — P. Vitry, *Le Saint Michel du Musée de Montargis*, 1902.

Montargis, Musée municipal.

◀ Cat. n° 50.

52
VIERGE DE PITIÉ.
Provenant de l'ancienne chapelle Saint-André d'Ammerschwihr.
VERS 1500. *Bois de tilleul peint.* H. 0,84.

Sur le manteau est gravée l'inscription : « STABAT MATER DOLOROSA JUXTA... LACRIMOSA... O QUAM... QUIS EST HOMO QUI EYA MATER » et, sur l'encolure, le mot « MARIA ».
Témoin de l'importance prise par la sculpture de bois polychromé, et souvent doré, dans l'Alsace du XVe siècle, cette Vierge de Pitié qui provient de la chapelle Saint-André d'Ammerschwihr, détruite en 1830, montre l'originalité d'un style qui, à la suite de Nicolas Gerhaert de Leyde, a transformé les apports bourguignons ou flamands. L'âpreté se joint au maniérisme pour transcrire la désolation un peu précieuse de la Vierge et la raideur cadavérique du Christ au torse tendu, aux côtes saillantes. Mais surtout, dominant toute préoccupation plastique, des recherches de graphisme, sensibles dans la rigueur des contours, dans le traitement des plis ou dans l'anguleuse silhouette du Christ, reflètent, au delà de l'influence constante du maître-graveur E. S., le style d'un petit ensemble de sculptures groupées autour de la Déploration de Rouffach.

EXPOSITIONS. *Trésors d'art des musées de Strasbourg*, Bâle, 1947, n° 57. — *Chefs-d'œuvre de l'Art alsacien et de l'Art lorrain*, Paris, 1948, n° 58. — *Exposition d'Art religieux du Moyen Age*, Strasbourg, 1948, n° 117. — *Elsasser Schonheid*, Delft, 1949, n° 48. — *La Vierge dans l'Art français*, Paris, 1950, n° 209.
BIBLIOGRAPHIE. Dans V. Beyer, *La Sculpture médiévale du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1963, n° 360.

Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

53
VIERGE DE PITIÉ.
Provenant de Dijon.
DÉBUT DU XVIe SIÈCLE. *Pierre.* H. 0,92.

La fidélité à la tradition médiévale s'allie de

◀ Cat. n° 54.

Cat. nº 55.

façon très heureuse à l'italianisme montant dans cette Vierge de Pitié, provenant de la cour d'un immeuble de Dijon mais dressée peut-être jadis sur la clôture d'un cimetière, ainsi que le laisse supposer la forme de la base, imitant un couronnement architectural à double rampant. Cet usage était assez fréquent au XV^e siècle et on peut encore en trouver un exemple à Talant, non loin de Dijon.

L'œuvre apparaît nettement italianisée déjà, et aux artifices de style — enroulement du voile ou nœud du perizonium — se mêlent des recherches de beauté régulière sensibles dans le visage de la Vierge, et surtout dans l'arabesque voulue du corps du Christ, mis en valeur par son inclinaison vers le fidèle. Mais ceci n'altère en rien une puissance dramatique d'inspiration toute médiévale, accentuée comme au siècle précédent par certaines notes réalistes et par l'ampleur bourguignonne des draperies.

Acquis depuis 1909.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de la Sculpture bourguignonne*, Dijon, 1949, n° 41. — *Claus Sluter...* Rotterdam, 1950, n° 42.

BIBLIOGRAPHIE. H. David, *De Sluter à Sambin*, t. II, 1922, p. 118-119, fig. 43. — *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des Sculptures*, 1960, n° 62.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

54

VIERGE DE L'ANNONCIATION.

DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE. *Pierre peinte.* H. 0,80.

Témoin de l'intrusion dans le décor d'éléments d'origine italienne, le motif de feuilles d'acanthe sculpté sur le prie-dieu fait dater du premier quart du XVI^e siècle cette Vierge, sœur cadette de celle qui, dans l'église d'Inières, non loin de Rodez, n'a pas été séparée de son Ange.

L'œuvre témoigne cependant de la persistance des traditions gothiques, sous le signe d'un art bourguignon adouci, introduit peut-être par Jacques Morel, au siècle précédent, et nuancé dans la région languedocienne d'un charme délicat, particulièrement sensible dans ce petit visage aux yeux étonnés sous un grand front bombé.

Un tel style, très voisin de celui de Toulouse, marque la production d'un atelier local œuvrant à Rodez ou dans les régions limitrophes, et l'on peut particulièrement rapprocher de cette image, les figures du Sépulcre exécuté par ordre de Louis d'Amboise, avant 1490, pour la chapelle de son Château de la Combéfa, près d'Albi (conservé à Monestiès-sur-Cérou), et les sculptures de la chapelle décorée, au début du XVI^e siècle, pour le chanoine Gaillard-Roux, à la cathédrale de Rodez. Don Vésy, 1858.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 1015.

BIBLIOGRAPHIE. L. Masson, *Guide au Musée, 2^e partie, Antiquités*, 1884, n° 345. — M. de Bévotte, *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et de Rodez*, 1936, p. 104-105, pl. XXX. — M. Aubert, *La sculpture française au Moyen-Age*, 1946, p. 406, fig.

Rodez, Musée de la Société des Sciences, Lettres et Arts de l'Aveyron.

55

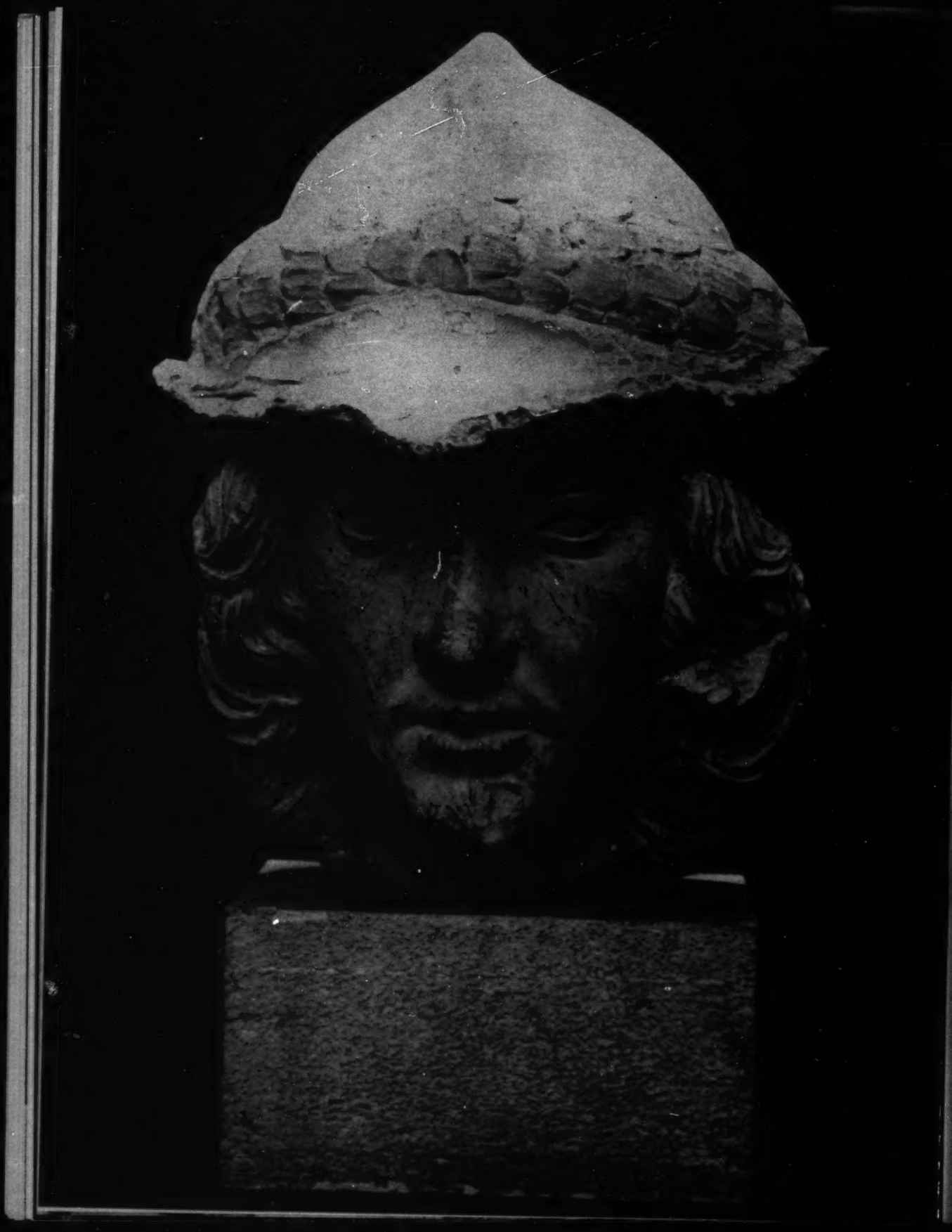
TÊTE DE FEMME, DITE « LA BERNARDINE ».

DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE. *Pierre.* H. 0,20.

Trouvée parmi les ruines du couvent des Bernardines de Tulle, d'où le nom qui lui fut attribué, l'œuvre présente avec une tête de femme conservée au Musée de cette dernière ville, d'évidentes analogies. L'hypothèse d'une commune appartenance au Sépulcre de la cathédrale de Tulle, détruit en 1793, n'a guère été retenue, d'autant qu'une tradition solidement établie rapporte que la tête de Tulle proviendrait de l'une des deux statues placées jadis dans une double niche, à la façade occidentale de la cathédrale, et détruites à la Révolution. Il est possible d'y voir les deux images d'un groupe de Visitation, la « Bernardine », d'apparence plus juvénile étant alors la Vierge. Il faut, en tout cas, rapprocher ces fragments du chef-reliquaire de Sainte-Fortunade et d'un petit ensemble de sculptures, témoin en Bas-Limousin de l'activité d'artistes influencés par les centres méridionaux de Rodez et surtout de Villefranche-de-Rouergue.

Acquise par le Musée entre 1905 et 1914.

BIBLIOGRAPHIE. R. Fage, *Tête de femme du XV^e siècle, au Musée de Tulle*, dans le *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1926, p. 130. — Ibid, *Tête de femme du Musée de Tulle*, dans le *Bull. des Musées* (Supplément des Beaux-Arts), 1926, p. 43-44, fig. — Ibid., *le Tombeau d'Adémar des Échelles...*, dans le *Bull. de la Société scientifique et archéologique*



de Brive, t. XLIX, 1927, p. 11-13. — M. Charageat, *Notes à propos de quelques sculptures limousines*, II, dans le *Bull. de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, t. LXI, 1939, p. 24-32, fig. — Ibid., *La sculpture en Bas-Limousin à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle*, dans le *Bull. de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1939, p. 132-149.

Brive, Musée Ernest Rupin.

56

LA VIERGE ET L'ENFANT.

Provenant de l'ancienne collégiale de Beaujeu.
DÉBUT DU XVI^e^ SIÈCLE.
Bois peint. H. 1,165.

A parir de 1491 Pierre II de Bourbon et Anne de France ayant abandonné le pouvoir au jeune Charles VIII, vivent repliés dans leurs domaines et se plaisent à des travaux somptuaires. C'est pourquoi une partie de l'entourage artistique de Michel Colombe demeure en Bourbonnais et notamment trois de ses collaborateurs, Thévenin, Jean de Rouen et Jean Guilhomet dit Jean de Chartres. C'est à l'art de Jean de Rouen qui se partagea entre Bourbonnais et Lyonnais que l'on peut rattacher les deux Vierges de bois polychromé de l'Hôpital-sous-Rochefort, en Forez, et du Musée de Lyon. Avec des attitudes différentes, mais la même finesse de traits, les deux œuvres expriment une infinie tendresse. Les réminiscences d'un drapé abondant se mêlent à la grâce des mouvements et les petites têtes inclinées s'encadrent d'une souple chevelure. L'italianisme a certes une part non négligeable dans l'élaboration de cet art aimable et délicat mais encore préservé de la joliesse coquette et des chiffonnages compliqués qui déjà apparaissent à la même époque dans certaines statues champenoises.

BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry dans *les Musées de France*, 1912, p. 52. — R. Jullian, *Catalogue du Musée de Lyon, Sculpture du Moyen Age et de la Renaissance*, 1945, p. 191, n° 111-136, pl. XLI, 2. — P. Pradel, *Michel Colombe, le dernier imagier gothique*, 1953, p. 80, pl. XX.

Lyon, Musée des Beaux-Arts.

57

TÊTE DE JEUNE HOMME.

Provenant de la cathédrale de Moulins.
DÉBUT DU XVI^e^ SIÈCLE. *Pierre.* H. 0,31.

Vers 1850, lors des travaux entrepris par Lassus pour agrandir et transformer l'ancienne collégiale de Moulins, demeurée inachevée au XVI^e^ siècle, et devenue cathédrale, on exhuma et déposa au Musée, quatre statues acéphales, personnages ecclésiastiques ou sainte Agnès, et cette tête donnée, sans raison valable, pour celle de Saint Maurice ou de Saint Georges. Sans doute ces sculptures avaient-elles décoré, avant la Révolution, les niches, aujourd'hui vides, situées à l'extérieur ou à l'intérieur de l'édifice. On sait que la construction de la collégiale avait été entreprise en 1474 mais que le chantier demeura en activité durant tout le début du XVI^e^ siècle, même après 1503, date de la mort de Pierre II de Bourbon. Les fragments retrouvés se rattachent à cette ultime phase de travaux, inscrits désormais à l'actif de Jean de Chartres ou de son atelier. Ils seraient donc le témoignage des occupations qui, au dire même de Michel Colombe, retenaient en 1511, au service d'Anne de France, le disciple installé en Bourbonnais et dont la mort surviendra à Moulins vers 1515.
La coiffure ceinte de lauriers, à l'instar de celle que Donatello avait donnée à son David, accentue discrètement le caractère héroïque de ce visage marqué déjà par les modes italiennes. Mais l'esprit et certains détails de facture reflètent nettement l'art de Colombe et des sculptures du tombeau de Nantes, révèlant ainsi, peut-être, à cette date, des contacts entre l'atelier de Tours et les chantiers de Moulins.

BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry, *Michel Colombe*, 1901, p. 467. — H. Buriot-Darsiles et J. Locquin, *Le Musée de Moulins*, dans les *Cahiers du Centre*, 1915, p. 58, fig. — P. Pradel, dans le *Bulletin Monumental*, 1946, p. 60. — Ibid, *Michel Colombe*, 1953, p. 78, pl. XVI-I.

Moulins, Musée départemental.

58

CHANOINE AGENOUILLÉ.

DÉBUT DU XVI^e^ SIÈCLE. *Marbre.* H. 1,04.

On ne sait rien de ce morceau, sinon qu'il provient de l'ancienne église collégiale Saint-Georges de Vendôme ; l'œuvre était probablement disposée devant une image pieuse, dans une niche étroite, ce qui expliquerait les proportions des jambes. Le chanoine est vêtu du surplis et porte, pliée sur le bras droit, l'aumusse, insigne de sa dignité, doublée de fourrure et

◀ Cat. n° 57.

Cat. nº 58.

ornée, sur le bord inférieur de « queues » qui s'étalent sur le sol.
L'effigie mancelle taillée dans un admirable marbre couleur de miel évoque les priants des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen.

BIBLIOGRAPHIE. L. Palustre, *Les Monuments d'art de la Ville du Mans* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. XXIII, p. 26-27. — Lasteyrie, *Album archéologique des Musées de province*, 1891, 1re livraison, pl. I. — L. Gonse, *Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 197, fig. — Vitry et Brière, *Documents de sculpture française, Renaissance*, 1911, t. I, pl. XVIII. — A. Le Feuvre et A. Alexandre, *Catalogue du Musée du Mans*, 1932, n° 658.

Le Mans, Musée de Tessé.

59
TÊTE DE CHRIST.
Provenant du château de Bonnivet.
DÉBUT DU XVIe SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,70 ; L. 0,70 .

Nimbé, le profil est inscrit dans un encadrement limité par deux pilastres décorés de rinceaux et surmonté d'une banderolle sur laquelle on lit : JESUS CHRISTUS SALVATOR MUNDI. Le visage du Christ offre cette singularité de reproduire exactement la fameuse émeraude taillée offerte par le sultan Bajazet II au pape Innocent VIII pour obtenir la délivrance de son frère Djem. Cette pierre précieuse a été copiée dans un certain nombre de médailles italiennes de la fin du XVe siècle qui ont à leur tour inspiré des œuvres françaises du début du XVIe siècle.
Le bas-relief avait été abrité après la démolition du château de Bonnivet dans l'église de Bignoux (Vienne) ; il a ensuite fait partie des collections de la Société des Antiquaires de l'Ouest. On retrouve le même thème et un style très proche à la Collégiale d'Oiron (Deux-Sèvres) et dans la chapelle du château de Thouars (Deux-Sèvres).

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, 1937, n° 1016.
BIBLIOGRAPHIE. Bélisaire Ledain, *Cat. du Musée de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 1884, n° 798. — L. Palustre, *La Renaissance*, III, 1889, p. 217, fig. — Barbier de Montault, *Le prototype des figures similaires du Christ à Poitiers, Oiron et Thouars* dans *Bull. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest 1889-1891*, p. 67-132. — F. de Mely dans la *Gaz. des B.-A.*, 1898, I, p. 487. — Gonse, *Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 235, fig. p. 231. — Vitry et Brière, *Documents de sculpture française, Renaissance*, t. I, pl XXX, fig. 3. — Chevallier-Rufigny, *L'histoire... du château de Bonnivet* dans *Bull. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 1930, p. 611.

Poitiers, Musée des Beaux-Arts.

60
PORTRAIT D'HOMME DE PROFIL A DROITE.
Provenant du château de Bonnivet (?).
DÉBUT DU XVIe SIÈCLE. *Marbre* H. 0,36 ; L. 0,29.

Le château de Bonnivet, commencé en 1513 pour Guillaume Gouffier, seigneur de Bonnivet, grand Amiral de France fut vendu et détruit à partir de 1788. L'abbé Gibault recueillit toute une série de fragments de cet édifice qui entrèrent au musée de Poitiers en 1820. On retrouve dans le profil d'homme la marque du style des reliefs de Bonnivet, notamment le goût des traits accentués : le long nez la bouche aux lèvres minces qui sont comme la signature de l'atelier. S'agit-il d'un buste décoratif ou d'un véritable portrait ? La seconde hypothèse semble admissible.

BIBLIOGRAPHIE. P.-A. Brouillet, *Notice des tableaux...* 1884, t. I, n° 793. — Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 234-235 fig. — Vitry et Brière, *Documents de sculpture française, Renaissance*, t. I, pl. XXXI, fig. 5.

Poitiers, Musée des Beaux-Arts.

61
BUSTE DE FEMME EN MÉDAILLON.
Provenant d'une maison de la rue du Collège à Vienne (Isère).
PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE. *Pierre*. H. 0,60 ; L. 0,56.

Ce buste séduisant appartient à la série des têtes insérées dans les façades des demeures de la Renaissance ; pris dans un des blocs carrés de la muraille, penché en avant dans un effet de perspective que souligne le pan de la draperie, il était sans doute placé à la hauteur de l'attique, comme à la maison dite des Têtes à Valence (Drôme) ou tout au moins à l'étage comme à la maison qui porte le même nom à Viviers (Ardèche). L'expression alanguie des yeux mi-clos et de la bouche entrouverte, la beauté épanouie de la gorge qui s'offre, accentuent le caractère sensuel de cette

effigie décorative qui s'oppose aux calmes portraits du château de Montal (Lot). Il est d'ailleurs difficile de rattacher le buste de Vienne à l'art de la vallée du Rhône : les détails de la coiffure sont italiens, comme la ferronnière fixée sur le front ; le style qui n'est pas exempt d'un certain maniérisme est cependant fort éloigné de la virtuosité et de la somptuosité qui caractérisent les œuvres des marbriers italiens travaillant en France. Cette œuvre [illegible]te et fine doit s'insérer dans le courant [illegible] diffusion de l'art de la Loire vers le sud-est.

BIBLIOGRAPHIE. P. Vitry dans *Les Musées de France*, 1912, p. 52. — C. Enlart, *Manuel d'archéol. française : le costume*, 1916, p. 226, fig. 239. — C. Enlart et Roussel, *Catalogue général du musée de sculpture comparée*, 1929, p. 27. — J. Roussel, *La sculpture française, époque de la Renaissance*, p. 3, 30, et 54 pl. 38 (Tous ces auteurs, sauf P. Vitry indiquent, par erreur, que le buste provient de Valence (Drôme). — René Jullian, *La Sculpture du Moyen Age et de la Renaissance catalogue du Musée de Lyon*, t. III, 1945, p. 194, n° 138, pl. XL.

62-63
DEUX BUSTES D'ENFANTS.

SECONDE MOITIÉ DU XVI^e^ SIÈCLE. *Terre cuite.* H. 0,10 ; L. 0,09. H. 0,11 ; L. 0,09.
Proviennent de l'ancienne collection de P.-A. Pâris, léguée en 1819 à la Bibliothèque municipale, entrée au Musée de Besançon en 1863.

Ces deux délicieux petit bustes — un garçonnet et une fillette — sont généralement attribués à Germain Pilon. Les détails du costume indiquent bien une date voisine de la fin du règne de Henri II, mais ce style menu d'une précision un peu sèche n'est pas celui du grand sculpteur et le buste de bébé du Louvre (cat. 1922 n° 436) en marbre, dépouillé d'accessoires pittoresques est d'une toute autre facture.
Très proches semblent au contraire le buste de fillette en terre-cuite peinte donné au Louvre par la marquise Arconati-Visconti (cat. 1922 n° 408) et un autre portrait de petite fille de même matière et de dimensions voisines, conservé à la Pierpont Morgan Library de New York. Le charmant bibelot du Louvre est attribué à Claude Arnoux dit Lulier, sculpteur franc-comtois, à qui l'on donne le buste en terre-cuite polychrome de Gauthiot d'Ancier, gouverneur de Besançon, à l'Hôtel de Ville de Gray (Haute-Saône). On sait d'autre part que l'hôtel bisontin de ce riche personnage comportait tout un décor dans le goût des della Robbia et, notamment, un buste de femme : « Le corsage à crevés, les manches à l'espagnole, la riche coiffure à la ferronnière, tout décelait en elle la femme de haut lignage ». Cette noble dame était Catherine du Vernois, femme de Gauthiot d'Ancier. Vendu en 1860, le buste est aujourd'hui perdu ; il paraît avoir été très voisin des deux portraits de fillettes et des deux petits bustes de la collection Pâris ; il eût en tout cas permis une comparaison probante. L'effigie de Gauthiot d'Ancier, truculente et brutale, le beau portrait de seigneur comtois de la bibliothèque de Besançon dont l'austère sobriété évoque Leone Leoni, sont évidemment difficiles à rapprocher, sinon par la technique, des deux minuscules enfants du Musée.

EXPOSITION. *Besançon, le plus ancien Musée de France*, Paris, 1957, n° 214.
BIBLIOGRAPHIE. P.-A. Pâris, *Catalogue de mes livres...* mss, 1806. — Ch. Weiss, *Catalogue de la Bibliothèque...* 1821, n° 106. — A. Castan, *Histoire et descript. des Musées de Besançon* dans *Inventaire des Richesses d'Art de la France, Province*, t. V, n° 3, p. 164. — J. Babelon, *Germain Pilon*, 1927, n° 40 et 41, p. 71.

Besançon, Musée des Beaux-Arts.

64
VIERGE A L'ENFANT DITE VIERGE DU TREMBLAY.

FIN DU XVI^e^ SIÈCLE. *Terre cuite.* H. 0,95 ; L. 0,45.

La statue ornait la chapelle d'un élégant logis du XVI^e^ siècle, à la Croix-Verte, dans la banlieue d'Angers. La Vierge porte le costume populaire de la fin du XVI^e^ siècle, mais elle est chaussée de crépides à l'antique et drapée dans un grand manteau. L'Enfant, potelé et nu, se penche en avant tandis que Marie déroule les langes avec précaution. On peut rapprocher cette œuvre familière et charmante d'une statuette de Vierge allaitant, non dénuée d'afféterie, conservée à l'École Saint-Aubin d'Angers.
Comme leurs collègues manceaux, les sculpteurs angevins ont utilisé la terre cuite avec bonheur. Le Maine-et-Loire possède un grand nombre de statues de petites dimensions qui, réparties sur trois siècles, attestent la continuité d'un art dont la Vierge du Tremblay est une des premières manifestations, tandis que l'œuvre de Biardeau au XVII^e^ siècle, celle de Leysner au XVIII^e^ en

◄ Cat. n° 61.

Cat. nº 66.

constituent les principaux jalons.
Don de M. André Joubert.

EXPOSITION. *Trésors des églises angevines*, Angers, 1960, n° 55.
BIBLIOGRAPHIE. L. Gonse, *Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 46, fig. — Chanoine Urseau, *Le Musée Saint-Jean d'Angers*, 1924, p. 98-99, pl. XIX. — M. Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, 1954, p. 57. — H. de Morant, *Art chrétien au Musée Saint-Jean*, 1960, pl. 36.

Angers, Musée Saint-Jean.

65
PRISE DE CAMBRAI PAR LOUIS XIV.
APRÈS 1677. Haut-relief. *Marbre*. H. 0,51 ; L. 0,20.

L'œuvre fut achetée par la ville de Cambrai en 1828, dans une vente publique parisienne. Son origine et sa destination restent inconnues et l'attribution généralement faite à Gaspard Marsy paraît très discutable. On a peine, en effet, à retrouver dans cet ensemble pittoresque et mouvementé le style du sculpteur habitué des chantiers de Versailles. La comparaison avec le relief représentant Mars poursuivant l'aigle impérial, exécuté par Marsy en 1674 pour la porte Saint-Martin est, à cet égard, significative. Cambrai fut reprise aux Impériaux en 1677. Entre un groupe d'officiers et une mêlée de cavalerie, le Roi, précédé par deux petits génies, apparaît, monté sur un coursier qui foule aux pieds une satyresse laissant échapper l'écu impérial brisé. La Renommée s'apprête à couronner le Souverain tandis que l'un des cavaliers s'empare d'un message, annonciateur sans doute de la reddition de la ville dont les clochers se profilent au loin. Tous les personnages sont vêtus à l'Antique et il est intéressant de confronter cette conception purement allégorique à la vision précise donnée par Van der Meulen dans un tableau conservé également au Musée de Cambrai.

BIBLIOGRAPHIE. *Catalogue de la vente Lemoyne*, Paris, 19 mai 1828, n° 319. — Bouly, *Dictionnaire historique de Cambrai et du Cambrésis*, 1854, p. 359. — A. Durieux, *Les Artistes cambrésiens*, dans *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, t. XXXII, 2e partie, 1873, p. 122-123. — Ibid., *Gaspard Marsy*, dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1882, p. 107-108. — Berger et Bruyelle, *Catalogue du Musée de Cambrai*, 1893, n° 46.

Cambrai, Musée municipal.

66
ANTOINE COYSEVOX, (1640-1720).
BUSTE DE LOUIS XIV.
1686. *Marbre*. H. 0,89.

Longtemps donné à Girardon, avant d'être restitué à son auteur véritable, ce buste, destiné à la Salle des États alors en construction, fut acquis de Coysevox en 1686, par les Élus généraux de Bourgogne, et payé 2 200 livres.
Alliant la majesté officielle à la vérité du portrait cette image de Louis XIV, portant encore la fine moustache qu'il rasera vers 1690, s'insère dans la longue série de celles que Coysevox donna de son souverain. L'artiste suivit ici, avec une facture plus raffinée, le modèle qui lui avait servi pour un buste daté de 1678 et conservé au Musée de Versailles. Vers 1690-1700, il reprit ce type, en le modifiant plus ou moins, dans les exemplaires, de marbre ou de bronze, que possèdent les collections Polignac et Wallace.
Entré au Musée en 1799.

EXPOSITIONS. *Exposition Universelle*, Paris, 1878, n° 130. — *French Art*, Londres, 1932, n° 133. — *The Age of Louis XIV*, Londres, 1937, n° 320. — *Le XVII^e siècle français*, Paris, 1938, n° 265, pl. 64.
BIBLIOGRAPHIE. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 154, fig. — H. Chabeuf, dans le *Bull. des Musées de France*, 1911, p. 28-29, fig. — Ibid., dans les *Mém. de l'Académie de Dijon*, 1911, p. CCLI-CCLIV. — Keller-Dorian, *Antoine Coysevox*, t. I, 1920, n° 36, pl. 63. — L. Benoist, *Coysevox*, 1930, p. 79. — Maumenée et d'Harcourt, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. XVI, 1931, p. 76, pl. 96. —*Musée des Beaux-Arts de Dijon, Catalogue des Sculptures*, 1960, n° 112, pl. XXIX.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

67-68
ANTOINE COYSEVOX, (1640-1720).
LA FRANCE TRIOMPHANTE SUR LA MER. PRÉSENTATION AU ROI DU PROJET DE COYSEVOX.
Bas-reliefs provenant du monument de Louis XIV à Rennes.
1692. *Bronze*. H. 1,36 ; L. 2,18.

Cat. nº 68.

La longue histoire du monument triomphal que les États de Bretagne avaient décidé d'élever au Roi, en 1685, est bien connue. Dès 1686, Coysevox recevait la commande de la statue équestre ; le 23 mai 1692, il passait marché pour les ouvrages du piédestal dont ces deux reliefs, évalués 10 000 livres, constituaient la part essentielle. Mais le retard apporté au transport, les lenteurs du paiement et les hésitations des États de Bretagne quant à l'emplacement définitif de l'œuvre, primitivement destinée à Nantes, firent que les divers éléments restèrent jusqu'en 1713 dans l'atelier du sculpteur et que l'érection eut lieu seulement en 1726, et à Rennes, au centre de la place du Palais.

Quelques documents iconographiques, dont le plus exact est une gravure de Thomassin, antérieure au transfert en Bretagne, permettent d'évoquer cet ensemble, détruit à la Révolution, et dont seuls subsistent les deux reliefs arrachés au socle. Le premier, inspiré des Triomphes d'Amphitrite est d'une magistrale ampleur décorative, la vue même du château de Brest y demeurant assez fantaisiste. Par contre, dans le second, l'histoire se mêle à l'allégorie, et la vérité des portraits ne le cède en rien à la verve imaginative. A la fidèle évocation du groupe constitué par le Roi, le Grand Dauphin, les courtisans et les Députés de Bretagne s'oppose en effet la pittoresque image des Ambassadeurs de Siam dont la réception à la Cour eut lieu le 1er septembre 1686. Et c'est en leurs présence symbolique — ils étaient arrivés par Brest —, que Coysevox, Mansart et la France présentent à Louis XIV le projet de la statue, dans la Galerie des Glaces ornée pour la circonstance, outre trois des vases en argent de Ballin, que le Roi fera fondre à la fin de son règne, d'un relief représentant le mariage de Louis XII et d'Anne de Bretagne, cause du rattachement de cette province à la France.

EXPOSITIONS. *Les chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Rennes, 1940, nos 1 et 2. — *Versailles et les maisons royales*, Rennes, 1952, nº 62, fig.

BIBLIOGRAPHIE. G. Brice, *Description de Paris*, 1706, p. 114. — Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis* XV, 1765, p. 113-114. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. II, 1854, p. 35-36. — A. de Montaiglon, *Pièces relatives au transport... à l'érection... et à la destruction de la statue équestre consacrée à Louis XIV*, dans les *Archives de l'Art français, Documents*, t. V, 1857-1858, p. 223-264. — *Catalogue du Musée de Rennes*, 1884, nº 5. — A. de Boislile, dans les *Mém. de la Soc. de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888, p. 215-223. — Gonse, *les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 311-312, fig. — Keller-Dorian, *Antoine Coysevox*, t. I, 1920, p. 76-89, pl. 90-91. — B. Pocquet du Haut-Jussé, *Les aventures d'une statue de Louis XIV, de Coysevox, à Rennes*, 1922. — Maumenée et d'Harcourt dans les *Archives de l'Art français*, t. XVI, 1931, p. 247-250. — A. Gergaud, *Histoire d'une statue de Louis XIV* dans le *Bull. de la Soc. archéologique et historique de Nantes*, t. 75, 1935, p. 199-205.

Rennes, Musée des Beaux-Arts.

69

ANTOINE COYSEVOX, 1640-1720. (ATTRIBUÉ A). BUSTE D'HOMME.
Marbre. H. 1,58.

Selon une tradition assez communément suivie ce buste, qui provient de la vente mobilière faite en 1852 par la famille d'Orléans au château d'Albert, où il avait toujours passé pour un original de Coysevox, serait celui de Philippe d'Orléans, représenté vers le moment où il venait d'accéder à la Régence du Royaume, en 1715.

La perte d'un bas-relief qui existait encore en 1865, était attribué au même artiste et figurait le Régent, nous prive évidemment d'un précieux élément d'appréciation. Cependant, l'absence, peu vraisemblable, d'ordres sur le costume d'apparat, et la comparaison avec les effigies connues de Philippe d'Orléans — buste de Jean-Louis Lemoyne précisément daté de 1715, ou portrait peint par Rigaud —, ne militent guère en faveur d'une telle identification.

Par contre, les qualités d'exécution et le style fait d'ampleur décorative et de vivante vérité ne s'opposent nullement à l'idée de donner à Coysevox la paternité de cette œuvre.

Achat et don de la Société des Antiquaires de Picardie.

BIBLIOGRAPHIE. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 39-40. — *Catalogue du Musée de Picardie*, 1911, nº 32. — Keller-Dorian, *Antoine Coysevox*, t. II, 1920, p. 74, pl. 142. — G. Brière, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1921. p. 122.

Amiens, Musée de Picardie.

Cat. nº 71.

70

MARTIN DESJARDINS, 1640-1694.
(ATTRIBUÉ A). STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XIV.
1688-1691. *Plomb.* H. 0,60.

Cette statuette est généralement considérée comme une projet pour la statue monumentale de la place Bellecour, entreprise à la demande des échevins lyonnais et commandée le 20 mai 1688 à Martin Desjardins. Fondu en 1691, le cavalier de bronze fut érigé en 1713 sur un piédestal dû à Robert de Cotte et enrichi peu aprés des figures du Rhône et de la Saône, œuvres des Coustou. L'ensemble, détruit en 1792, est connu par une gravure des Audran et par quelques éléments conservés à Lyon.
Mais la présence dans les collections de Copenhague et de Stokholm de deux cavaliers, en bronze et en plâtre, présentant de sensibles variantes et donnés également à Desjardins, et l'existence, au Musée de Versailles d'un modéle en zinc presque identique à celui de Lyon et parfois mis en rapport avec la statue équestre de Girardon pour la place Vendôme à Paris, peuvent laisser place à d'autres hypothèses.

BIBLIOGRAPHIE. L. Galle, *Projet d'une statue équestre du Roi à Lyon* dans la *Réunion des Soc. des Beaux-Arts des Départements* 1903, p. 444-452. — Maumenée et d'Harcourt, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. XVI, 1931, p. 243. — R. Josephson, *Martin Desjardins et ses monuments de Louis XIV*, dans la *Revue de l'Art*, 1928, p. 171-191. — R. de Micheaux, *Deux sculptures du temps de Louis XIV au Musée lyonnais des Arts décoratifs* dans le *Bull. des Musées lyonnais*, 1953, n° 2, p. 38-42, fig.

Lyon, Musée lyonnais des Arts décoratifs.

71

JEAN DUBOIS, 1625-1694.
SAINT BERNARD AGENOUILLÉ.
Statuette. *Terre cuite.* H. 0,37.

Impressionné par l'esthétique du Bernin, au point qu'il est difficile de ne pas songer pour lui à un voyage outre-monts, Dubois répandit le goût baroque dans la province où il passa toute sa vie, à l'exception d'une courte visite à Paris. Un certain nombre de maquettes et de dessins peuvent être mis en relation avec des sculptures exécutées pour le palais des États de Bourgogne ou pour nombre d'églises dijonnaises. Celle-ci reste sans correspondance connue mais participe aux mêmes caractères baroques, amplifiés bien souvent dans les maquettes de l'artiste : proportions étirées, recherches de mouvement et d'expression, accentuation des jeux d'ombre et de lumière.
Acquis en 1828 des descendants de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE. E. Fyot *Le sculpteur dijonnais Jean Dubois*, 1907. — P. Quarré, *L'influence du Bernin sur le sculpteur dijonnais Dubois*, dans les *Actes du XIX^e Congrès international d'Histoire de l'Art*, Paris, 1958, p. 225-340. — *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des Sculptures*, 1960, n° 131.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

72

FRANÇOIS GIRARDON, 1628-1715.
BUSTE DE LA REINE MARIE-THÉRÈSE.
VERS 1690. *Marbre.* H. 0,88.

Édouard Colbert, frère du Ministre et marquis de Villacerf, s'était rendu acquéreur depuis quelques années déjà du château de Villacerf, près de Troyes, quand il devint, en 1691, Surintendant des Bâtiments du Roi. Ce dut être vers cette date que Girardon exécuta, pour le protecteur dont il fera plus tard le portrait, l'effigie rétrospective de la Reine († 1683), destinée au décor du château, comme celle du Roi, qui lui fait encore pendant, au Musée de Troyes. Mentionnées dès le XVIII^e siècle, les œuvres furent saisies à la Révolution et envoyées à l'abbaye Saint-Loup de Troyes, où elles restèrent en dépôt jusqu'à l'ouverture du Musée, en 1833.
Peu de bustes figurent au catalogue des œuvres de Girardon qui, pour celui-ci, aurait même, d'après Guillet de Saint-Georges, requis la collaboration de Martin Desjardins. L'artiste savait pourtant, à l'occasion, se montrer bon portraitiste et parvient ici à donner noblesse et vie au visage de son ingrat modèle.
Une version de bronze figure dans la collection Frick, à New-York.

EXPOSITIONS. *Exposition Universelle*, Paris, 1878, n° 142. — *Deux siècles de l'histoire de France*, Versailles, 1937, n° 52. — *Fénelon en son temps*, Paris, 1951, n° 54. — *Bossuet et l'Histoire*, Paris, 1955, n° 111. — *Mignard et Girardon*, Troyes, 1955, n° 64. — *The Age of Louis XIV*, Londres, 1958, n° 66. — *Le XVII^e siècle français*, Paris, 1958, n° 274.

BIBLIOGRAPHIE. D. d'Argenville, *Vie des... sculpteurs*, 1787, p. 230. — Corrard de Bréban, *Notice sur la vie et les œuvres de François Girardon*, 1850, p. 25. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. I, 1854, p. 297 et 399. — Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 347, fig. — P. Francastel, *Girardon*, 1928, p. 30-31, 88, pl. LV. — Morel-Payen, *Le Musée de Troyes*, 1929, p. 50, fig. — *Catalogue des Sculptures du Musée de Troyes*, 1931, n° 186.

Troyes, Musée des Beaux-Arts.

73

GUILLAIN (NICOLAS), † 1639.
CLAUDE DE LAUBESPINE († 1613).
Statue funéraire provenant de l'église des Feuillants à Paris.
Marbre. H. 1,38 ; L. 1,07 ; Pr. 0,60.

L'art funéraire est sans doute dans la meilleure expression de la sculpture française du début du XVII^e siècle ; la statue de Claude de Laubespine en témoigne. Elle appartenait à une famille de parlementaires et avait épousé un gentilhomme poitevin, Méry de Barbezières, seigneur de Chémerault qui mourut en 1609 et fut inhumé dans sa province. N'ayant pas de descendance directe, Claude de Laubespine pria un de ses parents, Thierry Sevin, Président au Parlement de Paris, de lui faire élever un tombeau dans l'église des Feuillants. Le 24 mai 1614, exécutant fidèlement les dernières volontés de la défunte, Thierry Sevin passait un marché avec Nicolas Guillain dict de Cambray, qui, pour 4 200 livres se chargeait non seulement d'exécuter le monument funéraire dont une gravure de Millin permet de connaître l'aspect ancien, mais aussi de faire décorer la chapelle dans laquelle devait être érigé le tombeau. Pour ce dernier travail, Guillain fit appel à Nicolas Duchesne, peintre ordinaire du roi, dont l'œuvre a totalement disparu.
Lors de la désaffection du couvent des Feuillants, l'effigie de Claude de Laubespine fut transportée au dépôt des Petits-Augustins où, par une étrange confusion, elle reçut le nom de Jeanne de Vivonne. C'est par le fait de cette erreur qu'elle fut réclamée en 1820 par la ville de Poitiers avec le prétexte que les Vivonne avaient leur tombeau dans une église de la ville.

BIBLIOGRAPHIE. A.-L. Millin, *Antiquités nationales*, t. I, art. 5, p. 13-15, fol. 2, fig. 1, p. 14. — P.-A. Brouillet, *Notice des tableaux composant les coll. de la ville de Poitiers*, t. I, 1884, n° 805. — P. Vitry dans *Mem. de la Soc. nat. des Antiq. de France*, 1898, t. LIX, p. 207-222. — Paul Leroy, dans *Réun. des Soc. des. B.-A. des Dép.*, 1901, t. XXV, p. 168. — R. Crozet, *La statue de Claude de Laubespine* extrait de *La Grand'Goule*, s. d. — Jean Coural dans *La Revue des Arts*, 1959, p. 181-186, fig.

Poitiers, Musée des Beaux-Arts.

74

MARCHAND (FRANÇOIS), † 1551.
SAINT PAUL.
Provenant du jubé de l'église abbatiale Saint-Père de Chartres.
Marbre. H. 1,495.

On sait par un texte extrait du *Véritable Inventaire de la Royale Abbaye de Saint-Père en Vallée de Chartres* par Dom Bernard Aubert, paru en 1672, que François de Brilhac, abbé de Saint-Père, son successeur, Pierre de Brisay et le frère Christophe de la Chaussée contribuèrent à la construction du jubé dû au maçon Jehan Bernardeau et à François Marchand, sculpteur, tous deux originaires d'Orléans. Le contrat fut sans doute passé vers 1540 ; les dernières quittances datent de 1543.
Le jubé fut détruit en 1763 ; en 1793 neuf reliefs entrèrent au Musée des Monuments français et furent plus tard partagés entre le Louvre et l'église de Saint-Denis, tandis qu'à l'École des Beaux-Arts demeuraient des fragments de la décoration de l'autel et deux colonnes cannelées. Des cinq statues qui s'élevaient sur la balustrade du jubé il ne subsiste qu'un buste de la Vierge et le Saint Paul du Musée. Ce dernier fut abrité dans le Musée ouvert à Chartres en 1793 ; lors de la transformation de ce musée en caserne, les objets qui y avaient été déposés furent dispersés dans tous les édifices communaux, c'est ainsi que le Saint Paul trouva asile dans la chapelle du collège d'où il revint en 1833 pour figurer dans le nouveau Musée ouvert à cette date.
Le style est tout à fait caractéristique de la manière de François Marchand telle qu'on peut l'étudier dans les scènes de la clôture de chœur de la cathédrale de Chartres ; l'influence antique, la brillante exécution teintée du maniérisme s'y retrouvent identiques.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n° 1020.

BIBLIOGRAPHIE. F. de Mely, *Fr. Marchand* dans *Réun. des Soc. des B.-A. des Dép.*, 1887, p. 218-219, fig. — Ibid., dans *Mém. de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir*, t. IX, 1899, p. 335, pl. II. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 194-195, fig. — Vitry et Brière, *Documents de sculpture française, Renaissance*, t. II, pl. CXV.

Chartres, Musée des Beaux-Arts.

75

BARTHÉLÉMY MARSY, † 1674.
SAINT SÉBASTIEN.

Statue provenant du tombeau du chanoine Briquet, à la cathédrale de Cambrai.
1625. *Marbre*. H. 2,08.

Le chanoine Sébastien Briquet, mort en 1624, avait demandé par testament que soit placée sur sa tombe une statue de son saint patron. Nous savons, par un texte ancien, que l'œuvre fut commandée à Barthélémy Marsy, également baptisé Gaspard et cité comme « sculpteur cambrésien établi à Florence ». Le séjour en Italie reste à prouver, mais, de 1625 à 1650, on trouve l'artiste occupé à différents travaux de sculpture dans la ville de Cambrai qu'il quitta alors pour rejoindre à Paris ses deux fils sculpteurs.

La statue demeura jusqu'au XVIII^e^ siècle fixée, auprès de l'épitaphe du chanoine, à l'un des piliers de la nef de l'église métropolitaine de Cambrai. Les transformations opérées à cette époque entraînèrent alors son transfert dans une autre partie de l'édifice dont elle fut finalement enlevée à la Révolution. Transportée d'abord à l'abbaye Saint-Aubert, elle fut déposée au Musée lors de sa création.

La précision voulue de l'anatomie, l'expressionisme du visage et peut-être, l'adjonction de flèches, instruments du supplice du saint, reflètent des préoccupations de réalisme, accrues sans doute par des apports flamands. Un tel style s'accorde bien avec la date et l'origine provinciale et nordique de l'œuvre qui, outre son intérêt propre, constitue un jalon utile dans la carrière des frères Marsy, en révélant ce que fut l'art de leur père et initiateur.

BIBLIOGRAPHIE. Bouly, *Dictionnaire historique de Cambrai et du Cambrésis*, 1854, p. 199. — A. Durieux, *Les artistes cambrésiens* dans les *Mémoires de la Société d'Emulation de Cambrai*, t. XXXII, 2^e^ partie, 1873, p. 120-121, fig. — J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, 1880, p. 149. — A. Durieux, *Gaspard Marsy*, dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1882, p. 99-101. — Berger et Bruyelle, *Catalogue du Musée de Cambrai*, 1893, n° 44.

Cambrai, Musée municipal.

76

PILON (GERMAIN), 1536-1590.
BUSTE DE JEAN DE MORVILLIER, ÉVÊQUE D'ORLÉANS.

VERS 1577. *Bronze*. H. 0,70.

Né en 1506, Jean de Morvillier entra au Grand Conseil grâce à la protection des Guise, se distingua comme ambassadeur à Venise, fut évêque d'Orléans de 1555 à 1564 — date à laquelle il se démit de sa charge — succéda à Michel de l'Hôpital comme garde des Sceaux en 1568 et se retira en 1571 à l'abbaye de Saint-Pierre de Melun. Il mourut à Tours en 1577, au cours d'un voyage entrepris pour suivre la Cour à Poitiers. Il avait demandé à être inhumé dans le chœur de l'église des Cordeliers de Blois, où son exécuteur testamentaire et ami, Pomponne de Bellièvre, lui fit élever un tombeau.

On possède peu de renseignements sur ce monument, mais, au XVII^e^ siècle, l'historien blésois Bernier parle « de la façon du fameux sculpteur Germain Pilon ». Le couvent ayant été démoli en 1806 le buste de Morvillier fut transporté à l'évêché d'Orléans où il resta jusqu'à la loi de séparation de l'Église et de l'État ; il est entré au Musée d'Orléans en novembre 1911.

L'aspect creux du visage émacié indique clairement que l'effigie fut exécutée d'après un masque pris sur le cadavre. On lit sur le piédouche : IOANNIS MORVILLIERI EFFIGIEM ME FRUSTRA CONTEMPLATOR SED SIMUL AD ŒMULANDAS TANTI VIRI VIRTUTES EXCITATOR (sic). Dans l'œuvre de Pilon, cet incontestable chef-d'œuvre, une des pièces maîtresses du Musée d'Orléans, est à rapprocher du priant du cardinal de Birague qui traduit dans un style plus large la même intransigeante vérité.

EXPOSITIONS. *Exposition Universelle*, Paris, 1900, n° 4672. — *Exposition rétrospective d'Orléans*, 1876, p. 9. — *Exhibition of French Art*, Londres, 1932, n° 132.

BIBLIOGRAPHIE. Bernier, *Histoire de Blois*, 1682. — Baguenault de Puchesse, *Jean de Morvillier*,

Cat. nº 75.

évêque d'Orléans, 1870. — Jean Babelon, *Germain Pilon*, (1927), p. 69, cat. n° 15, fig. 46.

Orléans, Musée des Beaux-Arts.

77

PIERRE PUGET, 1622-1694, (ATTRIBUÉ A).
HERCULE AU REPOS.
VERS 1661. *Terre cuite.* H. 0,55.

Envoyé en Italie par Fouquet, à la fin de l'année 1660, afin d'acheter à Carrare les marbres nécessaires au décor de Vaux-le-Vicomte, Puget, installé à Gênes, tailla dans l'un des blocs l'Hercule gaulois, appuyé sur un bouclier fleurdelysé, symbole de la force au repos et allusion flatteuse au Surintendant, protecteur du Royaume. La disgrâce de Fouquet, survenue en 1661, modifia la destination de l'œuvre qui devint, en dernier ressort, la propriété de Colbert et orna son parc de Sceaux, avant d'entrer dans les collections du Louvre.

Un certain nombre de terres-cuites ont été mises en relation avec le marbre. Il convient cependant d'écarter celle du Musée des Arts décoratifs, plus justement attribuable à Caffiéri, pour ne garder que les deux statuettes conservées à l'École nationale des Beaux-Arts et au Musée d'Amiens. Toutes deux sont d'ailleurs sensiblement différentes, la première, plus petite, s'écartant davantage de l'œuvre achevée dont on retrouve ici, très précisément, la composition, le style et jusqu'aux moindres détails des accessoires : massue, peau de lion et branche de laurier dressée contre le bouclier. Modèle ou réduction, l'œuvre pourrait être celle que Lagrange signalait en 1868 dans une collection particulière parisienne, sans toutefois mentionner de signature. Or celle-ci porte, incisée sur la base, l'inscription : P. PUG. P. A. F., qu'il est d'ailleurs difficile d'expliquer de façon satifaisante. Elle garde en tout cas, malgré ses dimensions réduites, l'autorité plastique propre au sculpteur et le caractère de force plébéienne donné par Pujet au héros grec. Legs Deloye, 1902.

BIBLIOGRAPHIE. L. Lagrange, *Pierre Puget*, 1868, n° 107, p. 384. — Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*, 1904, p. 39, fig. — *Catalogue du Musée de Picardie*, 1911, n° 115. — A.-E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, t. III, 1925, p. 88-89. — Ibid. *Ein Unbekannten Bozzetto von Pierre Puget*, dans *Zeitschrift für Bildende Kunst*, t. LIX, 1925-1926, p. 318-325.

Amiens, Musée de Picardie.

78

ATELIER DE PIERRE PUGET, 1620-1694.
BUSTE DE LOUIS XIV EN MÉDAILLON.
Marbre. Cadre de bois sculpté. Diam. 0,68.

L'inventaire après décès des biens de Puget mentionne, parmi les sculptures demeurées dans l'atelier de l'artiste, une « médaille du Roy, marbre fin ». Malgré quelques incertitudes quant à son exacte provenance, le médaillon signé P. PUGET SCP., conservé au Musée des Beaux-Arts de Marseille (Cat. n° 1106) est généralement considéré comme étant cet exemplaire original, cité par Emeric David dans la collection du marquis de Panisse d'où il serait passé au Musée vers 1856.

Mais, outre des interprétations plus ou moins fantaisistes, il existe de cette œuvre un certain nombre de répliques, de dimensions et de valeur légèrement différentes, parfois signées, et sorties peut-être de l'atelier du maître. Le Musée de Marseille en possède une (n° 1107), deux autres figurant dans les collections du Musée d'Aix. Ce médaillon, de qualité égale, sinon supérieure à celui que la Ville acheta en 1827, faisait partie du Cabinet formé à Aix par J.-B. Bourguignon de Fabregoules (1746-1836), et fut légué par son fils au Musée où il entra en 1863.

Certains signes distinctifs, tels la lèvre rasée ou le double menton permettent de situer le portrait aux alentours de 1690. Dans ce profil, où le souci de véracité l'emporte sur le désir d'héroïsation, Puget affirme avec maîtrise la vérité du type royal, tel qu'il apparaît dans les pastels de le Brun, tel qu'il sera repris plus tard dans les médaillons d'Antoine Benoist.

BIBLIOGRAPHIE. Emeric David, *Vie des artistes anciens et modernes*. 1853, p. 198. — H. Gibert, *Musée d'Aix, Notice de la galerie... donnée à la Ville d'Aix par feu M. de Bourguignon de Fabregoules*, 1867, n° 701. — L. Lagrange, *Pierre Puget*, 1868, p. 377, n° 75. — H. Pontier, *Catalogue du Musée d'Aix*, 1900, n° 797. — Ph. Auquier, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille*, 1908, n° 1106. — E. Aude, *Le Musée d'Aix-en-Provence*, 1921, p. 10. — Ch. Maumenée et L. d'Harcourt, *Iconographie des Rois de France*, dans les *Archives de l'Art français*, t. XVI, 1931, p. 74-75.

Aix-en-Provence, Musée Granet.

Cat. nº 85.

79
BUSTE DE FEMME INCONNUE.
VERS 1790. *Terre cuite.* H. 0,59.

Il faut renoncer à signaler les répliques de ce buste au sourire obsédant ; leur multiplicité risque de faire méconnaître la qualité rare d'une œuvre qui se classe parmi les meilleurs portraits de femme de la fin du XVIII^e siècle. Cette effigie mystérieuse pose le double problème de son identification et de son attribution ; les uns ont reconnu la princesse de Lamballe, les autres, Mme Roland ; Pajou, Chinard, Houdon, Caffieri Boizot et Falconet ont été mis en avant comme auteurs possibles ; la variété de ces solutions discordantes prouve que le mystère reste entier. Il faut cependant reconnaître que toutes les effigies de Mme Roland, depuis son enfance jusqu'à la veille de son exécution, ont avec le profil du buste des affinités trop rigoureuses pour être absolument fortuites ; d'autre part on lit au revers d'un exemplaire en plâtre conservé dans une collection particulière : « Omnia vincit Amor » et on a voulu voir dans cette phrase une allusion aux obstacles qu'eût à surmonter Manon Phlipon pour conquérir un mari revêche et beaucoup plus âgé qu'elle. Il reste troublant que Mme Roland ne fasse aucune allusion à ce buste ni dans sa Correspondance ni dans ses Mémoires. Quant à l'auteur présumé, l'hypothèse Chinard semble plus vraisemblable, des relations d'amitié s'étant nouées entre le jeune artiste lyonnais et son compatriote Roland de la Platière dont il exécuta le buste (musée de Lyon) en 1789, mais il parait singulier que l'habituelle vanité du sculpteur ne l'ait pas incité à signer son œuvre. Les initiales EMF étant gravées sous la devise latine du plâtre déjà signalé, et quelques petits marbres de Falconet étant signés de cette manière on a cru pouvoir avancer le nom de cet artiste. Il paraît cependant établi que Falconet a marqué toute sa vie une véritable aversion pour la sculpture de portrait ; d'autre part, il fut privé de l'usage de ses mains en 1783 et les détails de la coiffure semblent assigner au buste une date postérieure.

EXPOSITION. *Rétrospective de l'art français,* Paris, 1900, n° 4694.

BIBLIOGRAPHIE. L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 121-122, fig. — L. Réau, L'Inconnue du Musée de Nevers dans *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1929, p. 192-201.

Nevers, Musée Frédéric-Blandin.

80 et 80 *bis*

ATTRIBUÉ A ADAM (JACOB-SIGISBERT), 1670-1747.

JUPITER ET BACCHUS.

Deux statuettes. *Terre cuite.* H. 0,37 ; H. 0,38.

On ignore l'histoire de ces deux statuettes entrées au Musée lorrain à une date indéterminée ; le Bacchus a figuré dans la collection Thiery-Solet sous le n° 94.

L'attribution à Jacob-Sigisbert Adam est tout à fait justifiée ; on sait que le vieux maître lorrain était spécialiste des figures de terre-cuite de petites dimensions ; celles-ci, d'une facture très aboutie ne semblent pas être des maquettes, mais des bibelots achevés. L'art de Jacob-Sigisbert Adam n'est pas étranger à la formation du goût de ses fils ; en effet, le style redondant, les nuages, les draperies claquantes et l'expressionnisme un peu outré du Jupiter, préludent aux fracas rocaille du Prométhée de Nicolas-Sébastien (Louvre), tandis que l'ampleur lourde du Bacchus se retrouve dans la Poésie lyrique exécutée par Lambert-Sigisbert pour Mme de Pompadour (Louvre).

EXPOSITION. *Louis XV et rocaille*, 1950, n°s 7 et 7 *bis*.

BIBLIOGRAPHIE. Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine*, 1751, col. 8-21. — Mariette, *Abécédaire*, édition Chennevières et Montaiglon, 1851-1853, t. I, p. 6. — H. Thirion, *Les Adam et les Clodion*, 1885, p. 19-32. — A. Jacquot, *Les Adam* dans *Rém. des Soc. des B.A. des Dép.*, 1897, p. 650 ; 1900, p. 310.

81

ATTIRET (CLAUDE-FRANÇOIS), 1728-1804.

BUSTE DE JEUNE FILLE DIT « LA CHERCHEUSE D'ESPRIT ».

Terre cuite. H. 0,45.

La dénomination de « Chercheuse d'esprit » a été donnée par l'auteur lui-même à son buste dont le marbre figura au Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1774. Comme le titre est emprunté à un opéra-comique de Favart représenté pour la première fois en 1741 à la foire Saint-Germain, on a pensé que cette effigie au front pur et aux yeux baissés était celle de Mme Favart dans le rôle de Nicette, rôle qui lui valut un succès triomphal. Mais l'actrice mourut en 1772, ayant dépassé la quarantaine. En 1778 la « Chercheuse d'esprit » devint un ballet pantomime dansé par la Guimard. Serait-ce un portrait de cette dernière ? Certainement pas ; aux dires de ses contemporains cette grande artiste était laide, maigre et marquée de la petite vérole. C'est sans doute le jeune modèle à l'air faussement ingénu qui inspira son titre au sculpteur ; l'arrangement fantaisiste de la coiffure, la chemisette plissée sur une gorge d'adolescente accentuent le caractère juvénile de cette « chercheuse » qui semble bien près de trouver.

Legs Ph. Larmier, 1807.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, 1937, n° 1028. — *Art from Burgundy*, York, 1957, n° 27.

BIBLIOGRAPHIE. L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musée de France*, 1904, t. II, p. 156, fig. — Eugène Fyot, *Claude-François Attiret* dans la *Revue de Bourgogne*, 1923, p. 27. — Musée des Beaux-Arts de Dijon, *Catalogue des Sculptures*, 1960, n° 197.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

82

BOUCHARDON (EDME), 1698-1762

BUSTE DU CARDINAL DE POLIGNAC.

Signé et daté : MELCHIOR CARD. DE POLIGNAC AETA. LXX. BOUCHARDON. ROMAE. MDCCXXXI. *Marbre.* H. 0,90 ; L. 0,72.

En qualité de pensionnaire du roi à l'Académie de France, Bouchardon séjourna neuf ans à Rome, de 1723 à 1732. A peine avait-il achevé, le 10 janvier 1731, le buste de Lady Lechmere, qu'il était chargé d'exécuter ceux des cardinaux de Rohan et de Polignac qui, avec le cardinal de Bissy étaient les représentants de la France au conclave réuni pour l'élection du successeur de Benoit XIII. Le cardinal de Polignac habitait d'ailleurs Rome de façon constante depuis 1724 en qualité de chargé d'affaires pour la France ; âgé de soixante-dix ans, on peut supposer qu'il prévoyait la fin prochaine de sa mission et que cette considération le décida à faire entreprendre son buste, puis à en hâter l'achèvement.

Le portrait du cardinal de Rohan a péri dans l'incendie du château de Saverne, mais on peut rapprocher la très noble effigie de Melchior de Polignac de celle du pape Clément XIII exécutée elle aussi en 1731 et conservée au palais Corsini à Florence. Bouchardon a évidemment vu les bustes de prélats du Bernin et s'en est inspiré, mais dans le modelé sensible du visage comme dans le traitement de la moire du camail, il fait preuve d'une retenue, d'une discrétion très françaises, témoignant d'un heureux équilibre entre les fracas du baroque et la froideur du retour à l'antique.

EXPOSITIONS. Salon de 1737, s.n. — *Exposition des portraits nationaux*, 1878, n° 379. — *Exposition Universelle*, Paris 1900, n° 4703. —*L'art français au XVIII^e siècle*, Copenhague, 1935, n° 602. — *Edme Bouchardon, sculpteur du roi...*, Chaumont 1962, n° 28.

BIBLIOGRAPHIE. A. Roserot, *La vie et l'œuvre d'Edme Bouchardon en Italie*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, 1908, t. II, p. 17-37, fig. — Ibid., *Edme Bouchardon*, 1910, p. 23-24. pl. V.

Meaux, Musée municipal.

83

CAFFIERI (JEAN-JACQUES), 1725-1792.
BUSTE DE LANGUET DE GERGY, CURÉ DE SAINT-SULPICE.
Plâtre. H. 0,64. Signé et daté 1748.
Offert par l'auteur à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Dijon en 1775, entré au Musée en 1813.

Né à Dijon en 1675, curé de Saint-Sulpice de Paris de 1717 à 1750, Languet de Gergy était un important personnage dont le frère fut archevêque de Sens. Caffieri habitait rue des Cannettes, sur la paroisse Saint-Sulpice, et c'est sans doute ce qui valut au jeune homme de vingt-trois ans de recevoir la commande flatteuse de ce buste, l'année même où il concourait pour le prix de Rome.

L'artiste se montre déjà en possession d'un métier très souple, habile à rendre la bouche édentée, le menton flasque, les accidents de la peau avec ses boursouflures et ses rides, mais aussi l'œil vif exprimant à la fois autorité et bonté.

Cette œuvre de jeunesse exposée seulement au salon de 1759 et gravé par Saint-Aubin en 1767 n'a pas encore l'ampleur et l'autorité du buste du chanoine Pingré ; on peut du moins y déceler une vérité et une sincérité remarquables qui expliquent que Michel-Ange Slodtz, chargé de la statue funéraire de Languet de Gergy, se soit inspiré du buste de Caffieri comme du portrait le plus ressemblant du vénérable ecclésiastique.

EXPOSITION. *Louis XV et rocaille*, Paris, 1950, n° 13.

BIBLIOGRAPHIE. J. Guiffrey, *Les Caffieri*, 1877, p. 169, 171, 189. — M. Metman dans *Mém. Acad. de Dijon*, 4^e série, t. VIII, 1901-1902, p. LXIV-LXVI. — A. Cornereau, *Les œuvres d'art appartenant à l'Académie de Dijon*, *ibid.*, t. XI, 1907-1910, p. 221. — P. Quarré, *Les bustes de Caffieri offerts à l'Académie de Dijon*, *ibid.*, 1943-1946, p. 324. — Mus. des Beaux-Arts de Dijon, *Catalogue des sculptures*, 1960, n° 229.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

84

CHINARD (JOSEPH), 1756-1813.
L'AMOUR DE LA PATRIE.
Maquette. *Terre cuite*. H. 0,33 ; L. 0,16.
Ancienne collection P. Randin. Entré au Musée de Lyon en 1962.

A peine élevés, les monuments à la gloire du Peuple, de la Liberté, de la Raison furent renversés comme l'avaient été ceux dressés à la gloire des « tyrans ». Il ne reste que des dessins, des gravures, de rares esquisses pour nous donner une idée de ces allégories révolutionnaires au symbolisme compliqué.

Autour de la figure de la Patrie sont réunis les attributs royaux, couronne et fleurs de lys avec les emblèmes du nouveau régime, pique et bonnet phrygien ; une inscription désignant d'autre part Louis XVI comme le « restaurateur de la liberté », on peut fixer approximativement la date d'exécution de la maquette à l'année 1790. Est-ce une esquisse pour le monument élevé dans la plaine des Brotteaux à Lyon pour la fête de la Fédération ? Ce n'est pas certain ; il semble qu'à cette occasion Chinard ait modelé un Génie de la Liberté ; quoiqu'il en soit, on peut suivre à travers les maquettes du sculpteur l'évolution des idées politiques de son temps. L'Amour de la Patrie se place en tête de la série qui comprend Apollon terrassant la superstition, Jupiter foudroyant l'Aristocratie (1791), Hercule foulant aux pieds le despotisme, la Liberté couronnant le Génie de la France (1793) et la République assise du Louvre empreinte de la gravité austère d'une matrone romaine.

Le style du petit groupe lyonnais est à l'image de

son iconographie : la grâce spirituelle du XVIIIe siècle s'y allie à la froideur du retour à l'antique.

BIBLIOGRAPHIE. Salomon de La Chapelle, *Joseph Chinard* dans *Revue du Lyonnais*, 1897, t. XXII, p. 77-337 et t. XXIII, p. 37-229. — Audin et Vial, *Dictionnaire des artistes Lyonnais*, 1918, p. 189.

Lyon, Musée des Beaux-Arts.

85

CHINARD (JOSEPH), 1756-1813.
BUSTE DE MADAME RÉCAMIER.
Signé : Chinard de Lyon.
Marbre. H. 0,80 ; L. 0,40.

Deux bustes de marbre de Mme Récamier se voyaient à l'Abbaye-au-Bois, où l'idole vieillissait tristement : l'un était de Canova et avait été exécuté de mémoire en 1813 (Musée de Lyon) ; Juliette y apparaît voilée et couronnée d'oliviers ; l'autre portait la signature de Chinard, mais on sait par Mme Lenormant, sa nièce et sa fille adoptive, que Mme Récamier avait fait couper le buste à la naissance des épaules. A quel moment de sa vie le modèle craignit-il de laisser admirer ce que les modes de sa jeunesse avaient généreusement livré au regard ? Quoi qu'il en soit, le buste mutilé est aujourd'hui en Amérique.
Par bonheur Chinard avait exécuté deux marbres, l'un destiné à Mme Récamier, l'autre à son père le notaire Jean Bernard ; c'est ce deuxième portrait qui, légué en 1823 par Me Bernard à Jean-François-Marie Simonard, passa chez la fille de ce dernier, Mme Marie-Zoé Petit-Dostaris et fut acheté par la ville de Lyon en 1909.
Il faut renoncer à donner la priorité à l'un ou à l'autre des bustes de marbre ; d'ailleurs il existe un plâtre patiné terre-cuite qui leur est antérieur à tous deux, c'est l'effigie donnée par Mme Récamier à son cousin Brillat-Savarin dont les dimensions et la coiffure diffèrent légèrement. Le buste Brillat-Savarin a été moulé — sans doute dans l'atelier de Chinard — et on connaît des exemplaires en plâtre ; quant aux réductions du buste du musée de Lyon, elles sont innombrables et de qualités très diverses.
Reste à déterminer la date du portrait lyonnais ; E. Herriot pensait qu'il avait été exécuté en 1812 lors du séjour de Mme Récamier à Lyon, mais Chinard mentionne le buste dans une note rédigée de sa main vers 1808 et la coiffure est celle en vogue sous le Consulat ; on peut même y relever un détail caractéristique : le peigne qui retient les lourdes torsades est un faisceau des flèches de l'Amour, or ces flèches sont quasi constantes dans les coiffures du Directoire et du Consulat. Le portrait a donc été fait à Paris, au cours de l'un des voyages de Chinard dans la capitale.
Le nez mutin, la bouche appétissante, l'artifice d'une fausse pudeur traduisent la grâce voluptueuse dont se pare la mystérieuse égérie de toute une société, ressuscitée par le meilleur sculpteur lyonnais.

BIBLIOGRAPHIE. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, XIXe méditation, 2e éd., t. I, p. 37. — E. Herriot, *Madame Récamier et ses amis*, 1904, 2 vol. — E. Bertaux, *Le buste de Mme Récamier* dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1909, t. XXVI, p. 321-336. — E. Herriot, *Le buste de Mme Récamier par J. Chinard* dans *Florilège des Musées de Lyon*, s. d. — René Jullian, *Le Musée de Lyon, sculptures*, 1954.

Lyon, Musée des Beaux-Arts.

86

CLODION (CLAUDE MICHEL dit), 1783-1814.
BÉLIER ET BREBIS.
Signé et daté : 1759. Groupe. *Terre cuite*.
H. 0,18 ; L. 0,15.
Acquis en 1960.

Ce sujet champêtre : un bélier autour duquel se serrent trois brebis dont l'une allaite un agneau est tout à fait inhabituel dans l'œuvre de Clodion.
Le 1er septembre 1759 le sculpteur, âgé d'une vingtaine d'années, remporte au concours organisé par l'Académie, le Grand Prix de Sculpture ; ce succès entraîne l'admission à l'École des Élèves protégés, alors dirigée par Van Loo. L'entrée du jeune lauréat dans les bâtiments du vieux Louvre, où l'École était installée, subissant un retard de trois mois, on peut supposer que Clodion était parti en Lorraine reprendre contact avec sa famille. Est-ce ce séjour provincial qui inspira le petit groupe ? On ne saurait l'affirmer ; Clodion modèlera fréquemment par la suite des animaux mais ceux-ci seront toujours associés à des jeux d'enfants ou à des scènes galantes. Quoi qu'il en soit les moutons nancéens reflètent la jeune sensibilité d'un artiste qui a rêvé d'œuvres monumen-

tales, taillées dans un marbre défiant le temps, et dont la gloire est paradoxalement faite de bibelots fragiles d'une spirituelle sensualité.

BIBLIOGRAPHIE. Michèle Beaulieu, *Terres cuites de Clodion* dans la *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1961, p. 96, fig.

Nancy, Musée lorrain.

87

CORBET (CHARLES-LOUIS), 1753-1808.
BUSTE DU GÉNÉRAL BONAPARTE.
Plâtre original teinté bronze. H. 0,91 ; L. 0,64.
On lit au dos : G. BONAPARTE PRE. CONSUL DE LA REPQUE. EN L'AN 8 FT PAR C. CORBET EN L'AN 7.
Corbet a laissé deux bustes de Bonaparte ; le premier exécuté en 1799 avait été commandé par le Directoire durant la campagne d'Égypte ; le musée de Lille en possède le plâtre original et une belle épreuve de bronze ; le marbre parut au Salon de 1800. Le second buste, portrait officiel du Premier Consul, fut exécuté d'après nature et exposé au Salon de 1802. La ville de Lille, en 1803, avait acheté un exemplaire de ce deuxième portrait qui fut brisé sur la place publique le 18 janvier 1816 en même temps qu'on livrait aux flammes la peinture de David ; une autre épreuve est conservée au Musée de Versailles et a figuré à l'Exposition universelle de 1900.
Sculpteur injustement oublié, Corbet à qui l'on doit le « dragon » de l'Arc de triomphe du Carroussel et qui participa à la décoration de la colonne Vendôme, dut connaître en son temps une certaine célébrité puisque Boilly l'a placé parmi les artistes entourant Houdon dans son atelier. Le buste de Lille, une des meilleures et des plus sincères représentations du vainqueur de Marengo, témoigne de l'incontestable talent de portraitiste de son auteur. L'expression aiguë, la simplicité de la présentation n'excluent pas un certain lyrisme qui place l'œuvre entre l'honnête petit buste de Boizot (salon de 1800) et la prestigieuse esquisse de David avec lequel Corbet entretenait d'ailleurs des relations très cordiales.
Don de Mme Vanackère.

BIBLIOGRAPHIE. J. Houdoy, *Etudes artistiques*, 1877, p. 115-142. L. Gonse, *Chefs-d'œuvre des Musées de Province*, 1904, t. II, p. 207-208, fig.

Lille, Musée des Beaux-Arts.

88

COUSTOU (GUILLAUME), 1677-1746.
BUSTE DE MAGISTRAT.
Marbre. H. 0,83.
Signé : G. COUSTOU fecit, 1727.

Ce buste admirable qui traduit la fine ironie du modèle avec une maîtrise supérieure est sans doute une des meilleures œuvres de Guillaume Coustou. Il a figuré dans la salle des Antiques du Louvre comme un portrait de d'Aguesseau ; c'est pourquoi il fut envoyé à Limoges, patrie de l'illustre magistrat, en 1819.
En comparant ce portrait sculpté aux portraits peints du chancelier d'Aguesseau (1688-1751), notamment au meilleur d'entre eux, œuvre de Tournières qui appartint à la collection de la princesse Mathilde et dont une copie figure à Versailles (n° 3668) — et d'autre part en rapprochant ce même buste des peintures représentant Louis Phélypeaux de Pontchartrain, chancelier de France (1643-1727), spécialement du portrait du Musée Jacquemart-André (n° 248) attribué lui aussi à Tournières, dont il y a des répliques au Musée de Louvain et à Versailles (n° 4371), on a pu penser que ce sont les traits du second chancelier qu'a immortalisés Guillaume Coustou.

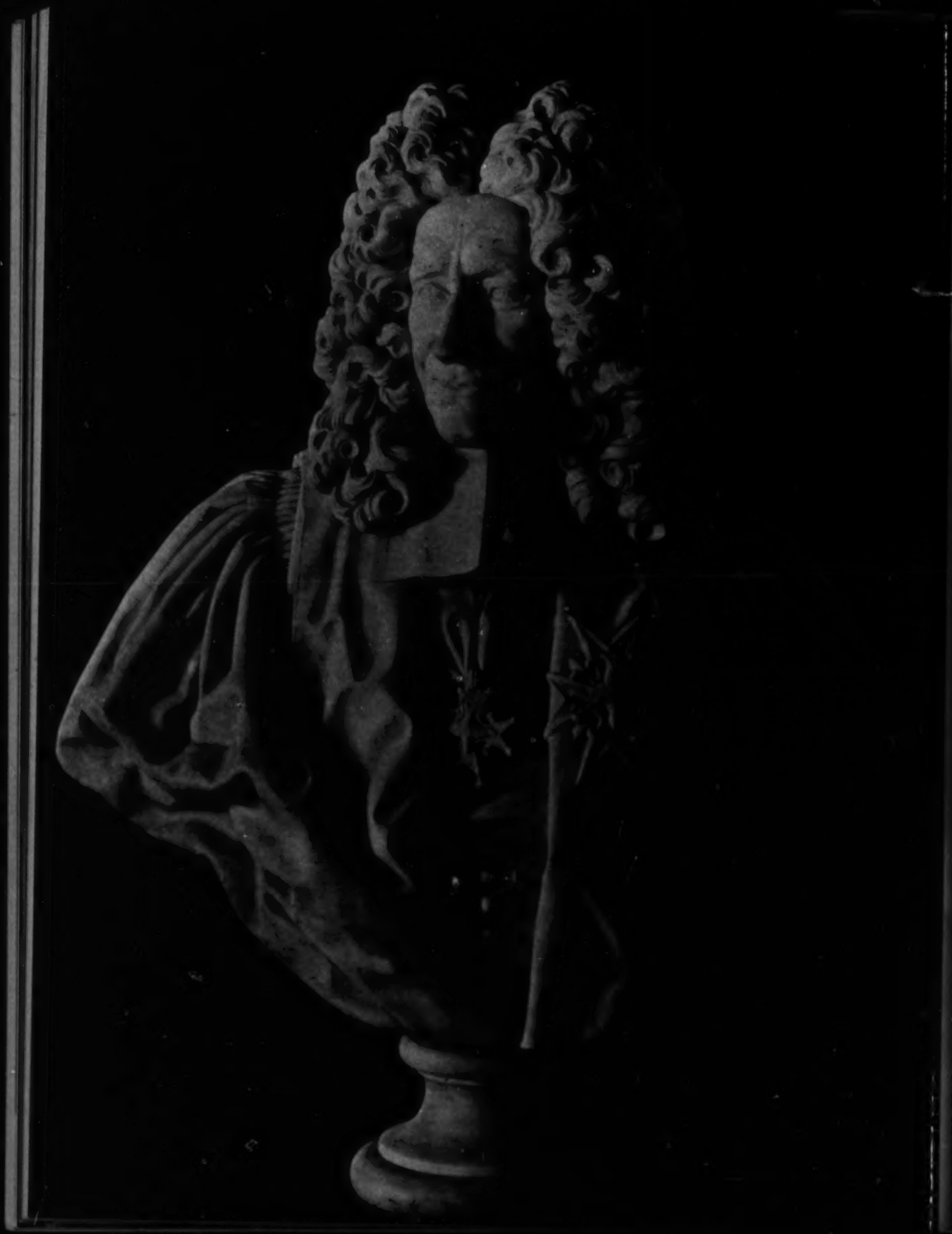
EXPOSITIONS. *L'art français au XVIII^e siècle*, Copenhague, 1935, n° 618. — *Le chancelier Henri-François d'Aguesseau*, Limoges 1953, n° 36.
BIBLIOGRAPHIE. Lenoir, *Catalogue de la salle des antiques du Louvre*, n° 141, à partir de 1806. — L. Gonse, *Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 230, fig. — G. Brière dans le *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1922, p. 264 note 1.

Limoges, Musée municipal.

89

DEFERNEX (JEAN-BAPTISTE), 1729-1783.
BUSTE DE MADAME DE FONDVILLE.
Terre cuite. H. 0,50.
Signé : J.-B. DEFENEX, 1759.

Le rôle important joué par Defernex à la Manufacture de Sèvres a été éclipsé par la légitime réputation de Falconet ; de son œuvre monumentale il ne subsiste que les groupes d'enfants porte-lanternes de l'escalier du Palais-Royal. Aux Salons de l'Académie de Saint-Luc, en 1762 et 1774, il exposa presque exclusivement des bustes et c'est à ces portraits qu'il doit d'échapper à l'oubli. On connaît maintenant une quinzaine d'effigies dont les contemporains du sculpteur appréciaient le mérite ; une des plus séduisantes est celle de Mme de Fondville, née Louise-Marie



Bailly de Saint-Mars, reine de la société mancelle du XVIII[e] siècle, qui distribuait généreusement des commandes aux artistes dont elle aimait à s'entourer. Née en 1719 cette « nouvelle Ninon » avait donc quarante ans en 1759, date que porte la terre-cuite de Defernex ; le demi-sourire qui éclaire le visage rond au nez pointu fait penser au buste de Mme Favart, daté de 1757 (Louvre) qui témoigne de la même grâce spirituelle et de la même souplesse d'exécution.

EXPOSITIONS. *Exposition universelle*, Paris, 1900, n° 4704. — *L'art français au XVIII[e] siècle*, Copenhague, 1935, n° 619.
BIBLIOGRAPHIE. L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 198-199, fig. — Le Feuvre et Alexandre, *Catalogue du Musée du Mans*, 1932, p. 97, n° 575. — Louis Réau, *Jean-Baptiste Defernex, sculpteur du duc d'Orléans* (1729-1783) dans la *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, t. I, p. 349.

Le Mans, Musée de Tessé.

90
HOUDON (JEAN-ANTOINE), 1741-1828.
L'HIVER OU « LA FRILEUSE ».
Marbre. H. 1,45.
Signé et daté : HOUDON, 1783.

De la liste autographe de ses œuvres dressée par à Houdon à la veille de son départ pour l'Amérique, il ressort que les modèles définitifs de l'Hiver et de son pendant, l'Été, furent exécutés en 1781. Le marbre de l'Hiver fut exposé en 1783, dans l'atelier de l'artiste, tant à cause de son poids — le Salon se tenait au premier étage du Louvre, dans le Salon carré — que de sa nudité ; l'Été ne fut achevé qu'en 1785.
Taillées pour un riche financier, M. de Saint-Waast, dont l'hôtel était situé en bordure du jardin des Tuileries, les statues passèrent après la Révolution entre les mains de M. Crézé de Lesser, préfet de l'Hérault, qui, appelé à d'autres fonctions, les abandonna en 1828 au Musée de Montpellier.
Quand il exécutait une statue ou un buste, Houdon se réservait généralement le droit d'exploiter son modèle. C'est ainsi qu'il procéda pour la « Frileuse » dont on connait de nombreuses répliques. Une réduction en marbre figura au Salon de 1785 (n° 245) mais Pierre, premier peintre du Roi et Directeur de l'Académie, choqué, attira l'attention de M. d'Angivillier, Directeur des Bâtiments, sur l'inconvenance de la statue et lui conseilla de la « nicher » dans un angle où elle fut invisible.
Un second marbre parut cependant au Salon de 1796. Plusieurs variantes ou réductions en bronze, en terre-cuite ou en plâtre sont mentionnées dans les catalogues de vente ou d'exposition du vivant même de l'artiste ; la terre-cuite du Salon de 1793 est aujourd'hui au Louvre et exposée près du marbre de Montpellier.
Enfin Boilly a représenté deux fois la Frileuse : dans son tableau « Houdon modelant le buste du mathématicien Laplace » (Musée des Arts décoratifs) et dans une autre composition : « Houdon enseignant d'après le modèle vivant » exécuté en 1808 (Musée de Cherbourg).
Une cruche se brisant sous l'action de la gelée précise le sens de la statue, mais, parcimonieusement couverte d'un châle de tissu léger, tassée sur elle-même pour lutter contre le froid qui mord ses chairs nues, la Frileuse fait triompher un naturalisme de bon aloi qui ne doit rien à l'anecdote.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, 1937, n° 1041, album pl. 131. — *Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier*, Paris 1939, n° 177. — *Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier*, Berne, 1939, n° 155.
BIBLIOGRAPHIE. L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, Sculpture*, 1904, p. 266, pl. — Hart et Biddle, *Mémoirs of the life and Works of Jean-Antoine Houdon*, 1911, p. 176-177, fig. — L. Réau, *Documents sur Houdon : La Frileuse* dans *Bull. de la Soc. d'hist. de l'art français*, 1922, p. 379-387. — A. Joubin, *Cat. des Peintures et des Sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre*, 1926, n° 936, pl.— G. Giacometti, *La vie et l'œuvre de Houdon*, 1929, t. II, p. 253, fig. — Elisa Maillard, *Houdon*, 1931, p. 34, pl. XXIV. — L. Réau, *Houdon*, 1931, p. 24, fig. — L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, 1934, p. 206-209. — P. Pradel, « *Petite Frileuse* » *par Houdon* dans le *Bull. des Musées de France*, oct. 1946, p. 12-13, fig. — John Goldsmith Phillips, *Monsieur Houdon's Frileuse* dans *The Metropolitan of Art Bulletin*, été 1963, p. 29-36, fig. — J. Claparède, *Catalogue analytique du Musée Fabre de Montpellier* (à paraître).

Montpellier, Musée Fabre.

91
HOUDON (JEAN-ANTOINE), 1741-1828.
BUSTE DE BARNAVE.
Terre cuite. H. 0,70.

◀ Cat. n° 88.

Cat. nº 90.

Brillant avocat, né à Grenoble en 1751, député de l'Assemblée de Vizille en 1788, compétiteur de Mirabeau à la Constituante, Barnave, qui avait été chargé de ramener Louis XVI de Varennes, se rapprocha de la famille royale et entretint avec Marie-Antoinette une correspondance secrète. Il fut arrêté pendant la Terreur et exécuté en 1793.

Don de Mme Germain, sœur de Barnave, le buste est inscrit sur les inventaires du Musée de Grenoble dès 1831 ; on en connaît plusieurs exemplaires en plâtre.

Les larges pectoraux laissés à découvert par le drapé à l'antique, le cou puissant, portent le visage énergique au menton fortement charpenté du tribun. Une certaine outrance expressive rapproche ce buste de celui de l'acteur La Rive dans le rôle de Brutus exposé au Salon de 1785 et aujourd'hui à la Comédie-Française.

EXPOSITIONS. *Les Chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble*, Paris, 1935, n° 192.

BIBLIOGRAPHIE. J. Roman, *Histoire et description du musée-bibliothèque de Grenoble*, Paris, 1902, p. 193. — Général de Beylie, *Le Musée de Grenoble*, Paris, 1905, p. 172, fig. — G. Giacometti, *La vie et l'œuvre de Houdon*, 1929, t. II, p. 8-9.

Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.

92

HOUDON (JEAN-ANTOINE), 1741-1828.
BUSTE DE GIUSEPPE BALSAMO DIT LE COMTE DE CAGLIOSTRO.
Signé et daté : HOUDON f. 1786.
Marbre. H. 0,80.
Donné au Musée par J.-B. Bourguignon de Fabregoules, conseiller à la Cour d'Aix, en 1860.

Dès 1785 et au début du séjour à Paris du fameux « sorcier », Houdon modela ses traits, mais il n'exécuta le marbre qu'après la catastrophe de l'affaire du Collier qui jeta Joseph Balsamo dans les cachots de la Bastille et le conduisit peu après en exil. La vogue parisienne de ce charlatan fut extraordinaire : le buste évoque l'air inspiré que devait habituellement emprunter celui qui se disait en continuel commerce avec le monde invisible. Ce qui aurait pu paraître prétentieux pour le portrait d'un aimable compositeur — Bourguignon de Fabregoules pensait que le buste était celui de Paisiello — convient parfaitement à cet aventurier audacieux plein de faconde et de rouerie. C'est bien là sa face de faux illuminé, marchand d'orvietan, inventeur de la pierre philosophale, protée apparaissant et disparaissant sous divers noms, toujours courant et toujours insaisissable.

Le cardinal de Rohan — dont Cagliostro avait guéri le frère, possédait un buste de Joseph Balsamo. Est-ce celui d'Aix ? Ou bien est-celui destiné à une loge de francs-maçons de rite égyptien que Cagliostro avait fondé à Lyon ? Un autre marbre, très proche du buste d'Aix, a fait partie des collections de sir Richard Wallace, puis de sir John Murray-Scott et de Samuel Kress ; il est maintenant à la National Gallery de Washington. Le plâtre que donna Cagliostro à son avocat, Me Thilorier, lors de l'affaire du Collier est dans la collection Storelli à Blois ; un autre plâtre qui passa à la vente de l'atelier de Houdon en 1828 sous le n° 31 figure dans le tableau de Boilly à côté du buste de Sophie Arnould ; un troisième plâtre acheté dans la région de Montpellier est entré dans le circuit commercial.

Le buste d'Aix est un des plus beaux marbres sortis des mains de Houdon ; la tête levée, la bouche entr'ouverte murmurant des invocations cabalistiques, les yeux à fleur de tête, les joues grasses, le torse replet, le front haut sont rendus non seulement avec une intense vérité psychologique, mais encore avec l'extraordinaire virtuosité qui caractérise l'apogée du talent de Houdon.

EXPOSITION. *Exposition Universelle*, Paris, 1867, n° 4648.

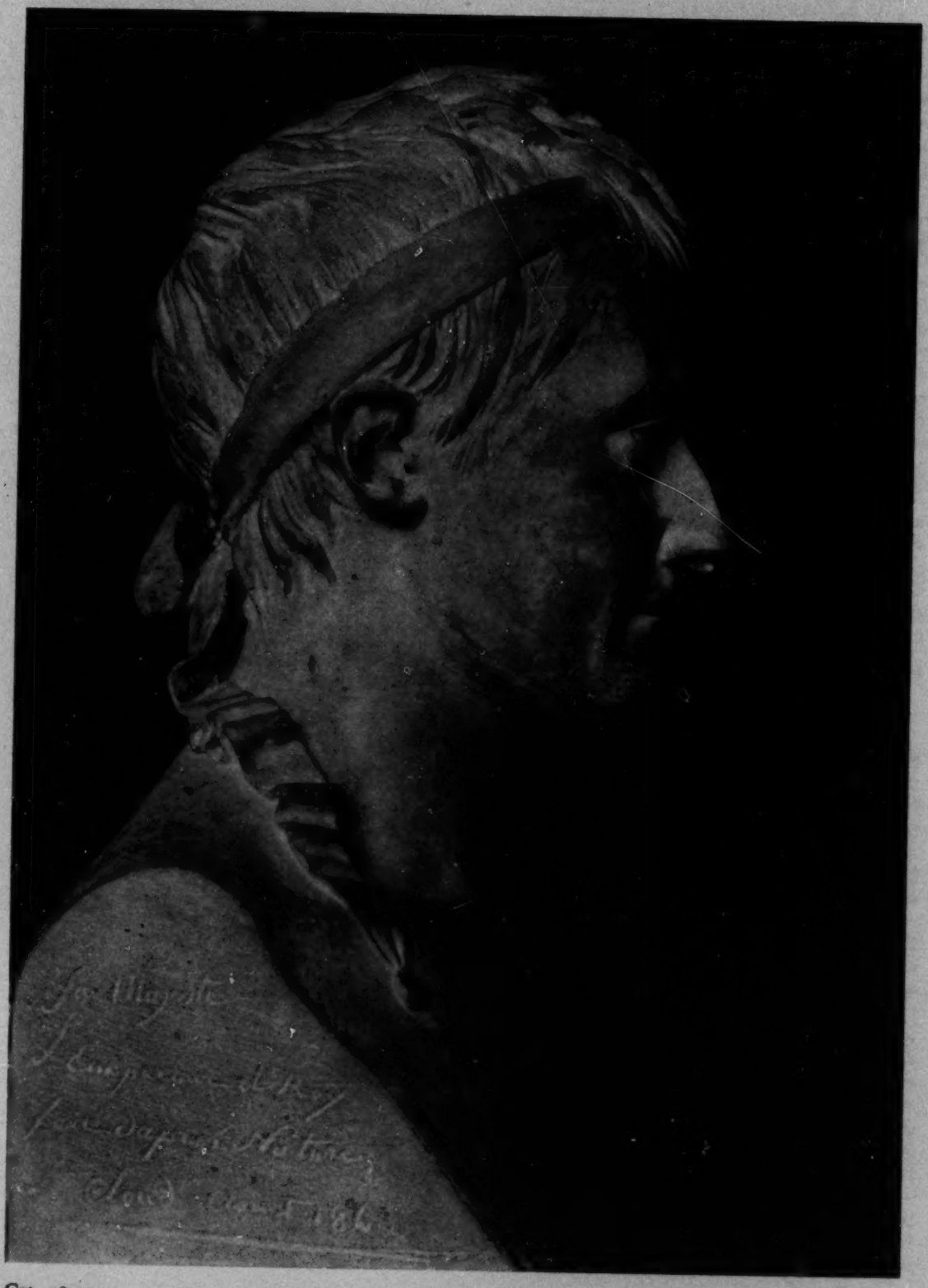
BIBLIOGRAPHIE. Gibert, *Notice de la galerie de tableaux...*, 1867, n° 702. — Ch. Yriarte dans *Chronique des Arts*, 1888, p. 252. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, t. II, p. 24-25. — G. Giacometti, *La vie et l'œuvre de Houdon*, 1929, t. II, p. 25-27. — L. Réau, *Houdon*, 1930, p. 63, fig., p. 53. — E. Maillard, *Houdon*, 1931, p. 46, pl. XXXVIII.

Aix-en-Provence, Musée Granet.

93

HOUDON (JEAN-ANTOINE), 1741-1828.
BUSTE DE NAPOLÉON.
Terre cuite. H. 0,51.
Signé et daté : « SA MAJESTÉ L'EMPEREUR ET ROY, FAIT D'APRÈS NATURE, S[t] CLOUD, AOUST 1806. »

Malgré la prédilection de l'Empereur pour Canova, qu'il s'efforça vainement d'attirer à Paris, Houdon obtint en 1806, au moment de la commande de la statue destinée à la colonne de



Cat. nº 93.

Boulogne, plusieurs séances de pose de son auguste modèle. Il en fit deux portraits, l'un en uniforme dont le marbre est au Musée de Versailles et un autre à l'antique. La terre cuite de ce dernier, exposée en 1806, passa à la vente après décès de l'artiste en 1828, où elle fut adjugée pour 41 francs ; elle porte encore le cachet de cire rouge que Houdon apposa sur plusieurs des œuvres conservées dans son atelier. Un plâtre, au Musée municipal de Trieste provient peut-être de la Villa Campo Marzo habitée de 1816 à 1820 par la princesse Elisa.
Ce buste, de sentiment et d'émotion, qui n'a rien de la commande officielle, est néanmoins une transposition héroïque du vainqueur d'Austerlitz et d'Iéna. Les cheveux rebelles ceints d'un bandeau, la poitrine nue émergeant d'une gaine en hermes, il témoigne de la continuité du talent de Houdon sous l'Empire.
Legs Foisset au Musée de Dijon, 1873.

EXPOSITIONS. *Exposition universelle*, Paris, 1900, s. n. — *Napoléon et la Côte-d'Or*, Dijon, 1962, n° 55.
BIBLIOGRAPHIE. L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, Sculpture*, 1904, p. 155. — L. Réau, *Houdon sous la Révolution et sous l'Empire* dans la *Gaz. des B.A.*, 1924, II, p. 59-86, fig. — Musée des Beaux-Arts de Dijon, *Cat. des sculptures*, 1960, n° 249.

Dijon, Musée des Beaux-Arts.

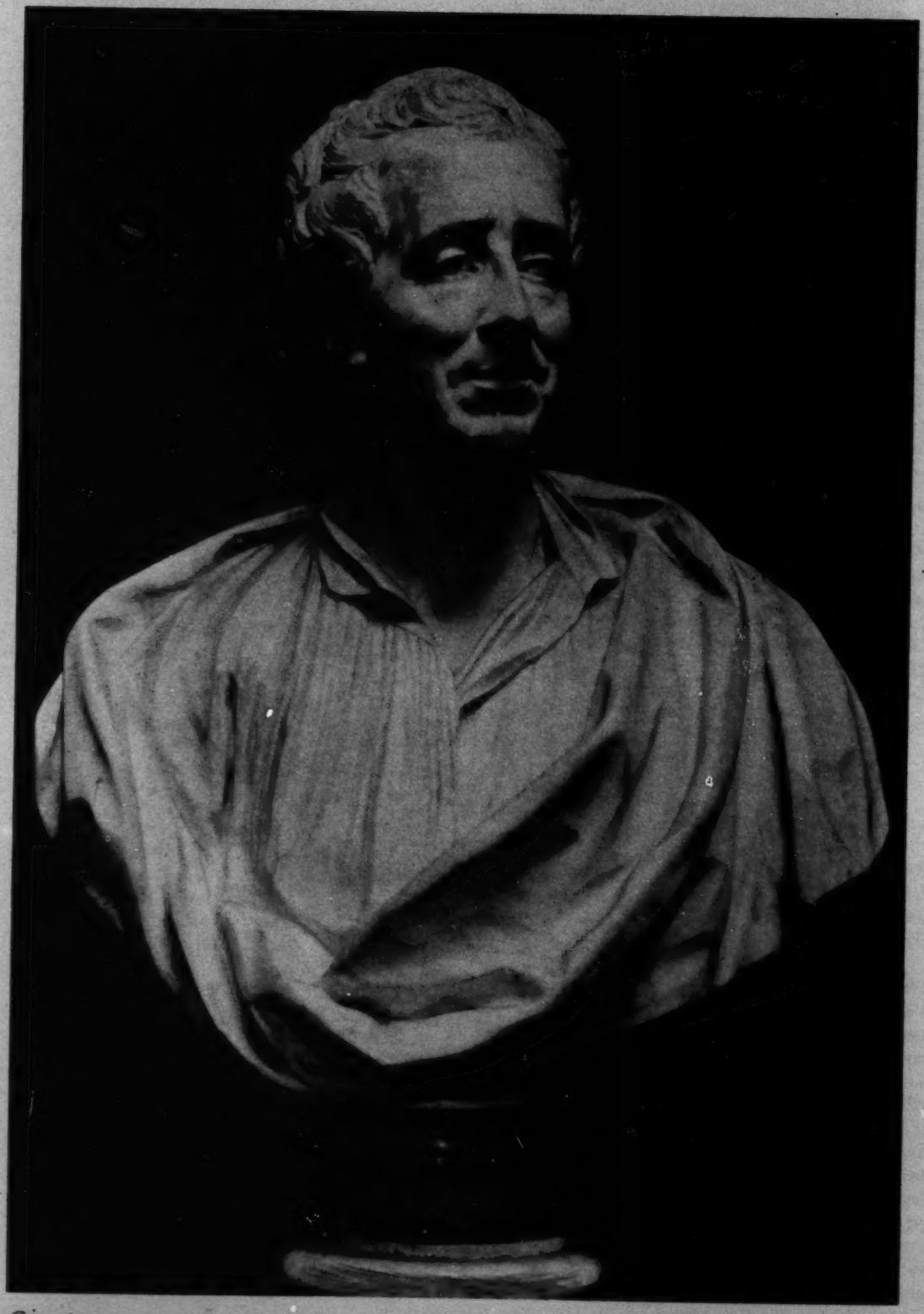
94
LEMOYNE (JEAN-BAPTISTE II), 1704-1778.
RÉDUCTION DE LA STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XV DESTINÉE A LA PLACE ROYALE DE BORDEAUX.
Bronze. H. 0,72 ; L. 0,55.

Pour l'élaboration de ce groupe, Jacques Gabriel s'adressa d'abord à Guillaume Coustou ; les prétentions du sculpteur ayant été jugées excessives l'architecte se mit en rapport avec Jean-Louis Lemoyne qui se recommandait de son titre de membre de l'Académie de Bordeaux où il avait été reçu en 1692. Mais en 1730 Jean-Louis Lemoyne était âgé et infirme, il ne servait que de caution à son fils Jean-Baptiste II. Le contrat qui les engageait conjointement à exécuter la statue pour 130 000 livres fut signé le 9 janvier 1731. Après deux essais infructueux, la statue fut fondue en juillet 1741 ; le roi vint la voir le 4 décembre 1742 et manifesta son contentement ; transportée par mer à Bordeaux en mai 1743, elle fut solennellement inaugurée le 19 août de la même année. Les bas-reliefs du piédestal ne furent achevés par Francin qu'en 1764 et le 25 août 1792 l'ensemble était renversé et détruit. Les jurats avaient décidé en 1756 de faire graver le monument par Nicolas Dupuis, d'après un dessin de Cochin ; 10 ans plus tard ils commandèrent à Lemoyne quatre réductions en bronze, dont la première était destinée au roi à qui elle fut offerte le 3 février 1769 ; la seconde, exposée au Salon de 1773 fut ensuite livrée aux jurats, c'est celle qui est entrée au Musée de Bordeaux en 1839, la troisième appartenait à l'abbé Terray contrôleur des finances, la dernière était dans l'atelier Lemoyne à la mort de l'artiste en 1778. Lemoyne a sculpté cinq fois l'effigie de Louis XV ; cette suite qui tient dans son œuvre une place considérable comprend une statue équestre : celle de Bordeaux, quatre statues pédestres : celles de Rennes, de Rouen, de l'École militaire et du château de Petit-Bourg. Seule cette dernière, assez insignifiante, a subsisté et orne l'hôtel-de-ville de Rouen ; les autres ne sont connues que par des réductions, des gravures ou de simples descriptions.
La ville de Bordeaux fit frapper deux médailles, l'une de Duvivier en 1733, l'autre de François Marteau en 1743, qui, s'ajoutant aux gravures et aux réductions, nous mettent à même de juger si la formule très classique adoptée par Lemoyne dérive du Marc-Aurèle du Capitole ou si, comme l'affirme Falconet, le cheval et le cavalier ont été exécutés d'après nature.

EXPOSITION. *Exposition universelle*, Paris, 1900, n° 4701.
BIBLIOGRAPHIE. Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, 1765. — Marionneau, *Correspondance de J.-B. Lemoyne et de l'intendant de Tourny...* dans *Réun. des Soc. des B.-A. des Dép.*, 1882, p. 150-157. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 100-101, fig. — P. Courteault, *La Place Royale de Bordeaux*, 1922, p. 111-150, 194-239, 341-399. — L. Réau, *Les Lemoyne...*, 1927, p. 68-76, cat. n° 47, p. 143, pl. XXVI.

Bordeaux, Musée des Arts décoratifs.

95
LEMOYNE (JEAN-BAPTISTE II), 1704-1778.
BUSTE DE CHARLES DE SECONDAT, BARON DE MONTESQUIEU.



Cat. nº 95.

Marbre. H. 0,81.
Signé et daté : Par J.-B. LEMOYNE., 1767.

A la suite d'un appel lancé par l'Académie de Bordeaux aux amis français et étrangers de l'auteur de *l'Esprit des Lois* pour élever un monument à sa mémoire, les abbés Guasco et Niccolini, correspondants du philosophe, proposèrent de contribuer pour une large part à la dépense d'un buste en marbre, à condition que celui-ci fut commandé à un sculpteur italien. Mais le prince de Beauvau, gouverneur de Guyenne, élu en 1766 membre de l'Académie de Bordeaux, offrit le buste à la compagnie et le fils de Montesquieu imposa le sculpteur J.-B. Lemoyne qui s'inspira pour ce portrait rétrospectif d'une médaille de Jacques-Antoine Dassier, gravée en 1752, dont il avait accepté en 1759 de faire un agrandissement aujourd'hui au château de La Brède. Le piédestal du buste porte d'ailleurs une inscription latine qui résume son histoire :

CAROLO SECONDAT DE MONTESQUIEU, ACAD. SOCIO.
ACADEMIA BURD. DECREVERAT
DE SUO POSUIT CAROLUS JUSTUS DE BEAUVAU
PRINCEPS. ACAD. SOCIUS.
AN. MDCCLXVIII.

L'œuvre a passé de l'Académie à la bibliothèque puis, en 1859, au Musée de Bordeaux. La terre-cuite est dans une collection privée.
Sans doute est-ce cette familiarité avec le modèle qui permit à J.-B. Lemoyne d'éviter la froideur habituelle des effigies exécutées d'après des documents de seconde main. L'œuvre s'impose non seulement par son style décoratif, mais encore par l'intensité de son expression que fait valoir la comparaison avec la glaciale image de sénateur romain sculptée par Clodion en 1801.

EXPOSITIONS. *L'art français au XVIII^e siècle*, Copenhague, 1935, n° 639. — *Les Français à Rome*, Paris, Hôtel de Rohan, 1961, n° 683.
BIBLIOGRAPHIE. La Ville de Mirmont, *Histoire du Musée de Bordeaux*, 1899, p. 56. — L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, p. 101, fig. — L. Réau, *Les Lemoyne...*, 1927, p. 102-103, cat., n° 117, p. 150, pl. LVI.

Bordeaux, Musées des Arts décoratifs.

96
LEMOYNE (JEAN-LOUIS), 1665-1755.
BUSTE DE FÉNELON, ARCHEVÊQUE DE CAMBRAI.
H. 0,70.
Signé : J.-L. LEMOYNE, sculpteur ordinaire du Roy, Parisien sc. 1724.

Le tombeau de Fénelon fut érigé en 1724 dans l'église métropolitaine de Cambrai. Son petit neveu, le marquis de Fénelon, fit composer une pompeuse épitaphe par le Père Sanadon puis, à défaut d'artistes locaux — les frères Marsy étaient morts l'un en 1674, l'autre en 1681 — s'adressa au sculpteur favori du Régent, Jean-Louis Lemoyne.
Le tombeau a été détruit à la Révolution et on n'en a conservé ni description ni dessin ; il a été remplacé en 1826, dans la nouvelle cathédrale de Cambrai, par un monument de David d'Angers. Le buste fût réclamé en 1798 par les administrateurs des hospices, puis, en 1825, il orna le cabinet du maire ; il a enfin trouvé un asile définitif au Musée de Cambrai.
Exécutée neuf ans après la mort du prélat, l'œuvre est d'un beau style mais manque de vie ; elle est manifestement inspirée par le pastel de Joseph Vivien, gravé en 1714 par Benoit Audran. J.-L. Lemoyne était d'ailleurs en relation avec Vivien qui avait fait le portrait de son père, le peintre ornemaniste Jean Lemoyne.

BIBLIOGRAPHIE. A. Lenoir *Rapport sur la cathédrale de Cambray*, dans *Mém. de l'Acad. celtique*, 1807, t. IV, p. 412. — Durieux, *Le Musée national du district de Cambrai* dans *Réun. des Soc. des B.-A. des Dép.*, 1889, p. 681-726. — Berger et Bruyelle, *Catalogue du Musée de Cambrai*, 1893, n° 43. — H. Buffenoir dans *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1921, p. 52-53. — L. Réau, *Les Lemoyne*, 1927, p. 20-21, cat. n° 38, p. 36, pl. VI, fig. 11.

Cambrai, Musée municipal.

97
PAJOU (AUGUSTIN), 1731-1809.
HENRI IV.
Esquisse pour une statue du porche de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans.
Terre cuite. H. 0,31 ; L. 0,135.

L'architecte Gabriel qui avait collaboré avec Pajou à l'Opéra de Versailles demanda au sculpteur de coopérer aux travaux entrepris sous sa direction à la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans. Il eut l'idée de peupler le porche de statues de grands hommes choisis parmi ceux qui avaient porté quelque intérêt à la ville ou au monument. Or Henri IV avait contribué à la

réédification de la cathédrale dont il avait, en outre, solennellement posé la première pierre. Pâris, dernier architecte de Sainte-Croix avant la Révolution avait dans son « cabinet » deux dessins de Pajou pour les statues du porche (Henri IV et Louis XV), la maquette en terre-cuite de la statue du Vert-Galant et un modèle en bois des tours, élevées d'après ses dessins, et sur lesquelles figurent encore trois statues de Pajou : saint Anastase, sainte Cécile et saint André.

Il est curieux de rapprocher l'esquisse de Besançon d'un autre projet de Pajou pour une statue de Henri IV destinée au château de Bellevue ; cette seconde maquette a fait partie de la collection Gaston Lebreton à Rouen. Enfin, il n'est pas sans intérêt d'insérer l'Henri IV dans le groupe des effigies rétrospectives de Pajou : le Descartes et le Bossuet de l'Institut, le Pascal du Louvre, le Turenne de Versailles et le groupe en terre cuite de Colbert et Duquesne, projet de décor pour la place du Pérou à Montpellier.

Apparaît à la vente du Marquis de Chevigné en 1773 ; a fait partie de la collection de Pierre-Adrien Pâris, architecte et dessinateur de la Chambre du Roi léguée à la Bibliothèque de Besançon en 1819 et mise en dépôt au Musée en 1863.

EXPOSITION. *Besançon, le plus ancien musée de France*, Paris 1957, n° 213.

BIBLIOGRAPHIE. P.-A. Pâris, *Catalogue de mes livres...*, mss, 1806, n° 71. — Ch. Weiss, *Cat.de la bibl. de M. Pâris...*, 1821, n° 478. — *Cat. du Musée de Besançon*, 1865, n° 561. — A. Castan dans *Inventaire des Richesses d'Art de la France, Monuments civils*, t. V, n° 3, p. 161. — H. Stein, *Augustin Pajou*, 1912, p. 264-266, fig. p. 268. — L. Réau, *Les maquettes des sculpteurs français du XVIII^e siècle* dans *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1936, p. 23.

Besançon, Musée des Beaux-Arts.

Photographies : Bulloz ; Giraudon ; R. Balsan, Rodez ; Musée de Dijon ; Ph. Chapu ; Rémy, Dijon ; C. Gonnard, Studio Fournier, Moulins ; Vaillant, Le Mans ; H. Crousette ; Jan, Limoges.

Édité à Paris en 1964 par la réunion des Musées nationaux, ce catalogue a été réalisé avec le concours des services techniques de la Création Artistique, Ministère d'État, Affaires Culturelles.

Maquettes : Jeanine Fricker